Pamph.
Art. B
H

31761 09616257 3

DIE PORTRÄTKUNST HANS HOLBEINS DES JÜNGEREN UND IHR EINFLUSS AUF DIE SCHWEIZERISCHE BILDNISMALEREI IM XVI. JAHRHUNDERT

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER UNIVERSITÄT BASEL VORGELEGT

VON

ELSA FRÖLICHER

AUS SOLOTHURN

LIBRARY
OCT 21 1910
UNIVERSITY OF TORONTO.

STRASSBURG

DRUCK VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

1909.

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Prof. Dr. P. Ganz und Prof. Dr. D. Burckhardt.

Basel, 1. Juli 1908.

Prof. Dr. F. Sommer
Dekan.

Die Arbeit erschien auch erweitert und mit 27 Lichtdrucktafeln versehen als Heft 117 der «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte» Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg.

DIE HOLBEINSCHÜLER.

Die Holbeinschüler zu Lebzeiten des Meisters.

Von einem unmittelbar von Holbein beeinflußten Künstlerkreis berichten die erhaltenen schriftlichen Aufzeichnungen nichts, nur stilkritisch ist seine Einwirkung zu beweisen; vorerst müssen aber beinahe alle Werke seiner Schule unter den unbezeichneten Bildnissen des 16. Jahrhunderts zusammengesucht werden. Künstlernamen sind selten, und das Erhaltene ist von sehr verschiedenem Wert; die Mittelmäßigkeit herrscht vor, nur ausnahmsweise überrascht ein Werk durch seine Vorzüge. Aber alle, auch die bescheidensten Leistungen, liefern den Beweis, daß Holbeins Art der Auffassung einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat. Das Eigentümlichste von Holbeins Auffassung, seine Kunst, das Charakteristische des Menschen zu verdeutlichen, ohne ihn dem Beschauer näher zu bringen, das haben zwar die wenigsten Schüler erfaßt. Ihre Anlehnung ist vielmehr eine äußere; denn sie halten sich an die Komposition des Meisters. Häufig kehrt in ihren Werken die wenig überschnittene Halbfigur in diagonaler Drehung oder in Defacestellung vor meist einfarbigem Hintergrunde wieder; gewöhnlich ist der Gesichtsausdruck ruhig und die Bewegung der Hände unauffällig, manchmal noch etwas befangen. Eine gewisse Freude an der Betonung des Körpers, am Kraftvollen,

ist der Schule eigen; dadurch bricht sie mit der alten Richtung, die sich mit Gewandfiguren begnügt.

Die Werke der unmittelbaren Holbeinschüler verteilen sich, von 1520 an gerechnet, auf einen Zeitraum von 30 Jahren, und wenn sie sich alle durch derbe Formengebung charakterisieren, durch eine gewisse Unvornehmheit der Erscheinung, so weisen doch auch diese bescheidenen Leistungen einen eigenen Reiz auf, das ist der Eindruck urwüchsiger, kräftiger Volkskunst.

Das früheste Werk der Gruppe, ein Männerporträt, das als Schweizer Meister von zirka 1520[91] geht, bricht in der Darstellung des Menschen schon ganz mit dem Althergebrachten; denn sein Meister strebt nach objektiver Schilderung und damit verbunden erscheint das Streben, die richtigen Proportionen des Körpers zu finden. Diese Tendenz ist so stark, daß der Künstler dabei ganz vergißt, von dem Modell etwas anderes als die äußere Erscheinung wiederzugeben, es fehlt die Charakteristik des Dargestellten; der Hintergrund ist noch altertümlich, tut aber der geschlossenen Wirkung des Porträtierten keinen Eintrag. (Taf. VI)

Schon um 1525[92] ist ein Bild entstanden, das nicht allein die äußere Anordnung Holbeinscher Porträts übernimmt, sondern auch in der Schilderung des Menschen von der Kunst des großen Meisters tiefer berührt worden ist. Dieses Werk, ein Gruppenbildnis, wird als Schwäbischer Meister um 1525 bezeichnet und stellt einen Mann mit einem kleinen Kinde dar. Zuerst erweckt es in dem Beschauer die Vorstellung eines kraftvollen Mannes, der mit verblüffender Sicherheit hingesetzt ist; dann lenkt die gute Kinderdarstellung, die sich mit damaligen Arbeiten Holbeins ruhig messen darf, das Interesse auf sich. Doch die Auffassung des Meisters macht noch mehr aus der gestellten Aufgabe, sie wird dem Charakter des Mannes gerecht und gibt von ihm ein Bild, in dem sich starker Wille, scharfer Verstand und große Güte vereinigen. Dazu kommt die beharrliche, überlegene Ruhe des Dargestellten, die der ganzen Komposition etwas Feierliches verleiht. Da das Bild des Schwäbischen Meisters sich so eng an Holbein anschließt und sich zudem bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts

in Basel befunden hat, darf man wohl annehmen, daß es in der Schweiz entstanden ist. (Taf. VII u. VIII)

Erweckt dieses Gruppenporträt bei dem Beschauer noch eine persönliche Anteilnahme, so sucht diese der anonyme Meister eines Männerbildnisses von 1528 zu vermeiden[93]; denn er gibt seinem Modell kalt abweisende, reservierte Züge. Holbein vermied es ja oft, in seinen Porträts, deren Besteller ihm gleichgültig waren, intime Schilderungen zu geben; solche Werke muß der Schweizer Meister von 1528 (Taf. IX) zweifellos im Auge gehabt haben, als er dieses Bild malte. Er war aber nicht fähig genug, um zu der großen Reserviertheit in dem Bilde den Schein wirklichen Lebens hinzuzufügen; er beherrschte die Formen nicht in so hohem Grade, um sie allein sprechen zu lassen.

Die Meister HF[94] und CH[95] bieten nichts, was nicht schon an den genannten Porträts gezeigt worden ist und sind außerdem noch von anderen Richtungen beeinflußt; ich übergehe sie deshalb, sowie auch einige anonyme Porträts[96] der 1530er Jahre, und wende mich dem einzigen, auch mit Namen bekannten Meister der Schule zu Hans Asper von Zürich.

Dieser Maler hat die ganze Lebenszeit des Meisters mit seinem Schaffen begleitet und Holbeins Anregungen bis ins letzte Drittel des 16. Jahrhunderts hinübergenommen.[97] Asper war ein vielseitiger Mann, er war als Handwerker in städtischen Diensten tätig, zeichnete für den Holzschnitt, arbeitete als Miniaturmaler und Porträtist. Der Einfluß Holbeins ist in dem Grade bei Asper bemerkbar, als man von dem Einwirken des Genies auf einen besseren Handwerker reden kann. Ganz nimmt an, Hans Leu habe ihm die Kenntnis von Holbeins Kunst vermittelt, und wahrscheinlich ist das der Fall, doch wird der Künstler auch Bildnisse des Meisters gesehen haben. In dieser Zeit war das Werk Holbeins noch viel größer und reichhaltiger als heute; denn aus den erhaltenen Bildnissen allein kann auf eine so nachhaltige Aenderung der Auffassung nicht ohne weiteres geschlossen werden.

Der Einfluß Holbeins auf Aspers Auffassung setzt erst in den 1530er Jahren ein, er zeigt sich, wie im Bilde des Peter Füßli in Solothurn,[98] zuerst in der stärkeren Betonung der

Figur, wirkt aber immer weiter und verhilft Asper zu einigen ganz achtbaren Leistungen.

Seine Männerporträts aus den 30er Jahren gehen zwar über die Schilderung brutaler Kraft nicht hinaus, in einem Frauenbildnis von 1538, der Kleopha Krieg, dagegen, vermag der Künstler wirklich zu charakterisieren, das Wesen der kräftigen, überlegten Hausfrau gut zur Geltung zu bringen. Vornehm aber wird kein Modell durch Aspers Schilderung; diese arbeitet stets derbe, gewöhnliche, zuweilen sogar protzige Erscheinungen heraus. Es ist wahrscheinlich, daß Asper in diesem Frauenbildnis von Holbein abhängig war, der aber mit denselben Mitteln viel feinere Lösungen zu geben vermochte.[99]

Mit vollster Gewißheit kann, für mich wenigstens, soweit es sich um die Auffassung handelt, der Holbeinsche Einfluß erst in dem Porträt des Ulrich Stampfer von 1540 bewiesen werden[100]. Das Bild stellt einen Mann in halber Figur, in de face Ansicht, hinter einer Brüstung stehend, dar, die rechte Hand hält ein mathematisches Instrument fest. Die Auffassung ist äußerst derb, aber charakteristisch; der Künstler bemüht sich, einen ernsten, energischen Menschen zu schildern. Man wünschte zwar, der Gelehrte käme in dem Dargestellten mehr zu seinem Recht; doch dafür hatte Asper keinen Sinn und konnte deshalb kein Bild eines solchen Mannes geben. Es ist schon viel für ihn, daß er so wesentliche Charakterzüge herausgeholt hat. (Taf. X)

In der Anordnung befangener, aber im Ausdruck fortgeschrittener, scheint mir das Porträt des Jakob Werdmüller[101] zu sein. An diesem Modell hat der Meister überdies ein tieferes Interesse genommen; es ist infolgedessen aus dem Vorwurf ein sehr liebenswürdiges, charakteristisches Bild eines vornehmen, alten Herrn geworden (Taf. XI). Einen Vergleich mit ähnlichen Darstellungen Holbeins, zum Beispiel mit dem Bürgermeister auf der Madonna von 1526, kann das Werk allerdings nicht gut aushalten; denn dafür ist die Durchführung viel zu roh und schwerfällig.

Einen neuen Beleg für Aspers Abhängigkeit von Holbein bringt das Gruppenbildnis der Regula Gwalter von 1549[102]; denn es lehnt sich an das Holbeinsche Familienporträt an. Ziemlich eng hält sich Asper an sein Vorbild; links von der de face

dargestellten Frau steht das kleine Mädchen beinahe im Profil, den Blick in die Höhe gerichtet, ganz wie der Knabe auf dem Holbeinschen Familienbildnis. Gerade wie dort legt die Mutter auf die linke Schulter des Kindes ihre Hand. Die Auffassung Aspers ist viel unbeholfener als die Holbeins; die Figuren kleben so aneinander fest, daß die rechte Seite des kleinen Mädchens nicht zur Geltung gelangt; es fehlen Schulter und Arm. Der Ausdruck der Frau ist unbedeutend, sie blickt gutmütig vor sich hin, und damit begnügt sich der Maler. Mißlungen ist das Kinderbildnis; denn es fehlt ihm das Kindliche vollständig, ohne die Beischrift, welche ein Alter von sieben Jahren angibt, würde man das Mädchen für älter halten. Kinderbildnisse erfordern viel Beobachtung und Anteilnahme am Modell, aber Vertiefung ist im allgemeinen nicht Aspers Sache. (Taf. XII)

Ein Bild aus demselben Jahre, von 1549[103], in ganzer Figur, den Hauptmann Fröhlich darstellend, verrät ebenfalls seine unkünstlerische Auffassung; das Porträt schließt sich enger an die Bannerträger und Schildhalter, wie sie im Glasbild vorkamen, an, als an Holbeinsche ganzfigurige Porträts. In diesen ist Holbein viel zu vornehm und zurückhaltend, um einen Asper zu ähnlicher Darstellung anzuregen. (Taf. XIII)

Eine Anlehnung an Holbein ist eher in dem Porträt des Probstes Brennwald anzunehmen, der ähnlich wie der Sir de Morette im Bilde steht.[104] Ausdruck und Körperformen sind aber so roh und oberflächlich erfaßt, daß der Beschauer wiederum zu dem Urteil kommen muß, daß Asper seine Modelle nicht wie sein großer Meister studiert hat. Niemand wird hier an einen ehemaligen Geistlichen denken, sondern eher an einen derben Handwerker.

Es könnten noch einige Werke genannt werden, die alle ungefähr auf dieser Stufe stehen, doch ich beschränke mich darauf, nur noch das Bildnis Conrad Geßners von 1564 zu erwähnen, weil es uns die Möglichkeit gibt, daran das Talent des größten Schweizerkünstlers in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Tobias Stimmers, zu messen, der von diesem Mann ein Bildnis in ähnlicher Haltung und Anordnung geschaffen hat[105].

Alles in allem: Asper war kein starkes Talent und besaß wenig Liebe zu seiner Kunst; er hat sich zwar bei Holbein

einige Anregungen geholt, sie aber viel zu wenig ausgenützt, um zu befriedigenden Lösungen seiner Aufgaben zu gelangen; auf technischem Gebiet besitzt er jedoch für die spätere Generation eine gewisse Bedeutung.

Im allgemeinen hat sich die Holbeinsche Auffassung rasch und erfolgreich durchgesetzt. Wenn die Resultate aber nicht größer sind, so liegt dies namentlich daran, daß die Meister, die Holbein folgten, viel zu weit an Talent und Eifer hinter ihrem Lehrer zurückstanden, um selbständig die erhaltenen Anregungen zu verwerten und weiter zu entwickeln.

Linie. Nicht allein Holbeins Auffassung wurde von seinen Zeitgenossen nachgeahmt, auch seine künstlerischen Ausdrucksmittel, Linie und Modellierung, wirkten schulbildend. Die Linie ist Holbeins stärkstes Ausdrucksmittel, deshalb wurde sie von seinen Zeitgenossen am meisten beachtet und in ähnlichem Sinne zu verwenden gesucht. Mit wenigen knappen Strichen charakterisiert Holbein die Erscheinung und das Wesen eines Menschen; dies fiel seinen Schülern naturgemäß auf, und sie versuchten alle, ihre Linie einfacher und doch charakteristischer zu ziehen.

Schon der Schweizer Meister von ca. 1520 bemüht sich, seine Linienführung im Sinne Holbeins zu gestalten. Deshalb zieht er den Umriß so, wie er bei einem Gesamtbilde erscheint, nebensächliche Einzelheiten sucht er zu vermeiden und nur die wesentlichsten Biegungen in seine Linie aufzunehmen. Vollkommen gelungen ist seine Kontur trotz dieser Absicht nicht; denn der unbekannte Meister war nicht Herr genug über sein Ausdrucksmittel. Der Umriß des Kopfes ist unbeholfen und nicht besonders charakteristisch, ebensowenig treten die Hände durch den Umriß klar heraus. Da der Künstler es noch nicht verstanden hat, die Materie mittels der Linie zu kennzeichnen, so gelingt ihm die Haarbehandlung nur teilweise.

Der Schwäbische Meister um 1525 bedeutet, auch was die Linienführung anbelangt, den Höhepunkt der ganzen Gruppe. Seine Silhouette wirkt schon sehr ruhig und ausgeglichen in den Details; nirgends stehen charakteristischen Biegungen aus-

druckslose Partien entgegen. Besonders großartig in seiner Knappheit ist der Umriß des Kinderköpfchens; ebenso bestimmt in ihrem Flusse ist die Linie, welche die Hände des Mannes umschließt, wobei sie zugleich ihre Bewegung verdeutlicht. Darum spricht im Gesicht, stärker als sein Umriß, die überaus vielsagende Mundlinie mit, in der die ganze Energie des Mannes zutage tritt.

Neben diesem unbekannten Meister nehmen die übrigen Holbeinschüler, Hans Asper eingerechnet, was die Linienführung angeht, eine sehr bescheidene Stellung ein. Am besten schließt sich der Schweizer Meister von 1528 dem Schwäbischen Meister an; denn in seinem Bildnis zeigt sich eine verständnisvolle, sorgfältige Verwendung der Kontur, obwohl sie da und dort noch Härten aufweist und nicht recht fließen will, aber in ihr steckt doch ein entwicklungsfähiger Moment.

In den Werken Hans Aspers spielt die Linie ebenfalls eine ziemliche Rolle, aber in seinen früheren Bildern gibt es Linien, die unglaublich roh und verständnislos gezogen sind, wofür der Ulrich Zwingli ein besonders treffendes Beispiel ist. Etwas besser gelingt Asper die Linienführung im Bildnis des Hans Wirz vom Jahre 1536.[106] Für den Holbeinschen Einfluß auf die Auffassung des Malers kommt das Werk zwar noch nicht in Frage, in der Linienführung ist es sicher von Holbein abhängig, obwohl des Künstlers Versuch, die Kontur ungebrochen zu ziehen und das Markanteste der Formen hineinzubringen, gescheitert ist. Erst in dem Doppelporträt des Leonhard Holzhalb und seiner Gattin kam Asper den Absichten Holbeins näher; denn hier brachte er einen, wenn auch nicht gerade schönen, so doch ungebrochenen Umriß, der zugleich die Körperbewegung verdeutlicht, zustande. Meistens ging Asper in der linearen Behandlung der Bildnisse noch weiter. Das Gesicht wird zeichnerisch wiedergegeben und der Uebergang von Stirn und Nase, sowie die Angabe des Verlaufs, die Nasenlinie und Augenbrauen mit einem Strich angedeutet, ein übrigens für Asper typisches Merkmal; es findet sich nämlich überall in seinen Werken.

Sehr linear ist dann das Detail in einem anderen Doppelporträt behandelt, das Andreas Schmid von Kempten und seine Gattin

Anna Schärer[107] darstellt; speziell das Frauenbildnis begnügt sich mit der rein linearen Wiedergabe des Gesichtes, der Hände und des ganzen Anzugs. Am schlechtesten wirken die Schmucksachen, welche durch die langweilige Detailbetrachtung jede Gesamtwirkung verloren haben. (Taf. XIV).

Sogar in einem der besten Porträts, dem Ulrich Stampfer, hält Asper den Ausdruck des Mannes auf rein linearem Wege fest. Mit harten, aber treffenden Linien sind die Züge eingegraben, sodaß das Bild fast an einen Holzschnitt im alten Sinne erinnert, der mit wenigen, aber kräftigen Linien arbeitet und damit die beabsichtigte Wirkung hervorruft. Mit dem Umriß wollte der Meister einfach und großzügig wirken, er blieb aber hinter seinem Wollen zurück. Denn es scheint fast, er gebe dem Kopf noch eine derbere Form, als er von Natur schon aufweist. Die einfachste und klarste Silhouettenwirkung besitzt der Jakob Wertmüller. Zwar ist die Linie in ihrem Verlauf nicht überall gleich gut gelungen, der Umriß des Kopfes, seine zeichnerische Behandlung ziemlich geringwertig, dafür kommen aber andere Teile so gut heraus, daß sich diese Mängel bei der Betrachtung des Ganzen übersehen lassen. Noch mehr gewinnt das Bild, wenn man den Ulrich Zwingli von 1549[108] daneben hält, wo die ganze Gefühllosigkeit Aspers für die Schönheit der Linie kraß zutage tritt. Das gleiche gilt auch von der Regula Gwalter, wo die lineare Schilderung der Gesichtszüge, die störende Linie von Nase und Augenbraunen, die tote Mundlinie und der unbeholfene, beinahe leere Umriß sich sehr fühlbar machen. Viel Lineares neben einer kräftigen Modellierung enthält auch das Bildnis Brennwalds, wodurch das Werk etwas sehr Unausgeglichenes enthält.

Im allgemeinen bleibt Aspers Kontur noch hinter seiner Auffassung zurück, er bemühte sich zwar, sie im Sinne Holbeins zu vereinfachen, ist aber dabei zu keiner freien, sicheren Wirkung gelangt. Auch in der übrigen Linienführung finden sich viele Härten und Schwächen. In seinen Werken fristet die alte geniale Ausdrucksweise Holbeins ein trauriges Dasein.

Bei den genannten Holbeinschülern läßt sich eine gewisse Einheit in der Verwendung der Linie feststellen; denn alle bemühen sich, von den Dargestellten eine ebenso genaue und

scharfe Silhouette zu erhalten, wie Holbein sie in seinen Werken erreicht hat. Keiner von ihnen ist aber so einfach und großzügig wie er.

Modellierung. Auch auf dem Gebiete der Modellierung ist Holbein nachgeahmt worden und in seinem Sinne suchten seine Schüler alle zu arbeiten; das heißt, sie legen wie der Meister Wert auf Schönheit der Farbe und eine gute Malweise, das speziell Malerische, die vollständige Ausnützung der Beleuchtung zu Gunsten der Modellierung und den Einfluß des Lichtes auf die Farben spricht in ihren Werken weniger mit. Viele sind darin lange nicht soweit wie Holbein gekommen, sie haben aber alle bis zu einem gewissem Grade aus dem feinen Farbenempfinden Holbeins Gewinn gezogen.

Der Schweizer Meister von ca. 1520 ist in seinem Porträt eines jungen Mannes noch ziemlich bunt; aber in der Färbung des Karnates zeigt sich schon das Bemühen, dieses der Wirklichkeit näher zu bringen und eine allzu grelle oder fahle Tönung zu vermeiden. Lasuren wendet der Künstler, soweit man heute darüber noch urteilen kann, kaum an und in der Kunst der Modellierung hat es der Unbekannte noch nicht weil gebracht, ein richtiges Vor- und Zurücktreten der Einzelformen, wodurch erst die Illusion des Körperlichen überzeugend wird, vermag er nicht zu geben. Das Detail ist ziemlich vernachlässigt, die Behandlung der Hände, die Fleischklumpen ähnlich sehen, ist geringwertig. Auch das Material der Kleidung wird nicht überzeugend charakterisiert; darin bleibt der Meister weit hinter seinem Vorbild zurück.

Neben diesem Werke fallen die Vorzüge des Gruppenbildnisses vom Schwäbischen Meister um 1525 doppelt auf. Zuerst kommt die Farbenstimmung des Werkes in Betracht. Der Unbekannte bemüht sich, mit wenigen, vorwiegend kalten Tönen auszukommen. Der Hintergrund ist grün, davor bringt der Maler das blasse Karnat der beiden Dargestellten, deren Kleidung sich auf Stoffe in schwarzen und grauen Nuancen beschränkt. Die Modellierung ist ziemlich sicher, obwohl ein Holbein darin noch mehr gegeben hätte; gewisse Details, das Kinn des

Mannes zum Beispiel, dürften noch plastischer sein und der ganze Knochenbau des Kopfes könnte stärker mitsprechen. Viel besser ist das Kinderköpfchen durchgearbeitet und mit feinem Formgefühl hat der Meister das Unentwickelte daran herausgeholt. Am besten in dem ganzen Bilde sind wohl die Hände des Mannes modelliert; das Licht markiert die Gelenke und die Rundung der Finger wird durch das langsame Abnehmen der Beleuchtung bewirkt; eine so eingehende Schilderung der Beleuchtung zum Erzielen des Formeindrucks begegnet uns in der ganzen zeitgenössischen Schule nicht mehr. Die Malweise ist ziemlich glatt, die Farbe stark vertrieben; die Anwendung von Lasuren nicht häufig und außerdem beim Kinderköpfchen nicht mehr festzustellen; denn die Lasuren scheinen abgewischt zu sein. Groß ist noch die Treue des Künstlers in der Wiedergabe des Stofflichen. Nicht allein werden die Haut, die Weichheit und Feuchtigkeit der Augen und die Haare naturwahr wiedergegeben, auch die Kleidung wird stofflich charakterisiert. Eine ganz großartige Leistung ist die Darstellung des Pelzwerks, das der Mann trägt; sie ist um so wertvoller, wenn man die Schilderungen Aspers damit vergleicht, der oft Aehnliches zu malen hatte. Dies Werk ist ein Beweis, was aus den Anregungen Holbeins hätte werden können, wenn seine Nachfolger starke Talente gewesen wären.

Alle übrigen zeitgenössischen Schüler sind Spießer nicht allein in Auffassung und Linienführung, sondern auch in der Modellierung. Wie dürftig ist doch die Formensprache des Schweizer Meisters von 1528, wie gering die Durchbildung von Kopf und Händen, wie wenig Sorgfalt wird auf die Hautfarbe verwendet. Die Ruhe der Farbenstimmung und die glatte, feste Malweise deuten allerdings auf den Zusammenhang mit Holbein hin.

Technisch schließt sich ein im übrigen nicht bedeutendes Bild aus den dreißiger Jahren noch eng an Holbein an, das Porträt eines Herrn J. J. May von Bern. Die Malweise ist glatt und die Farbe von porzellanartigem Glanz, gerade wie in Holbeins Werken dieser Zeit, zum Beispiel im Bildnis eines jungen Deutschen von 1533. Sehr gut ist die Charakterisierung der Materie, der Sammt der Kleidung, die Goldstickereien des

Hemdes und seine feinen Fältchen sind sehr vortrefflich dargestellt. (Taf. XV).

Hans Aspers Bildnisse haben, was die Maltechnik anbelangt, noch am meisten Wert. Schon früh fängt der Meister an, gut zu malen und seine Farben besitzen bereits in den zwanziger Jahren Leuchtkraft, auch vertreibt er die Farbe stark und wendet Lasuren an. Sein Karnat ist nie grell, aber auch nicht individuell behandelt, er wählt mit Vorliebe einen kräftigen hellroten Ton, der zuweilen etwas ins Bräunliche übergeht. Seine vor 1540 entstandenen Werke sind vorwiegend bunt, und nirgends regt sich ein Bestreben nach harmonischer Wirkung. Seine Doppelporträts, der Leonhard Holzhalb mit seiner Gattin und Andreas Schmid mit Anna Schärer weisen die bunte, leuchtende Farbe Aspers auf. In diesen Porträts spielt ferner die Schilderung von Schmucksachen mit. Wie der Meister aber diesen keinen Reiz abzugewinnen versteht, so weiß er auch die Beleuchtung nicht auszunützen. Die Durchbildung der Körper ist mangelhaft, nirgends bemüht sich der Künstler darum die Rundung der Formen, die Elastizität mit Weichheit der Haut darzustellen und die Hände, wie Holbein auf so feine und sprechende Weise im Bilde mitwirken zu lassen. Aber gut gemalt sind alle Asperschen Porträts der dreißiger Jahre, dadurch verlieren sie nicht ganz an Bedeutung.

In den vierziger Jahren wird die Modellierung besser. Der Ulrich Stampfer ist zwar derb in den Formen, aber die Details sind, wenn auch plump, doch ausgebildeter als früher; nicht allein die Gesichtsformen, auch die Hände werden viel gründlicher durchmodelliert und dem Licht größere Beachtung geschenkt. Die Augen sind beschattet, wodurch der Blick an Tiefe gewinnt, und die Wölbung der Stirne besser hervortritt. Koloristisch macht das Werk ebenfalls einen viel ruhigeren Eindruck, sehr gut stimmt die schwarze Kleidung des Mannes zu dem blaugrünen Hintergrund; es ist dies eine Farbenkomposition, die in Holbeinschen Porträts häufig vorkommt. Asper hat sich in Zukunft möglichst an diese Farbenzusammenstellung gehalten und damit ganz einfach wirkende Bildnisse herausgebracht.

Der Jakob Wertmüller reiht sich zwar technisch und koloristisch dem Ulrich Stampfer ohne Weiteres an, malerisch aber bedeutet er einen Fortschritt; denn er übertrifft ihn in der Durchbildung der Formen, die weicher und lebendiger geworden sind. Nie ist dem Künstler die Schilderung der Haut, des Fleischigen des Gesichtes besser gelungen als hier, und selbst in den Händen steckt ein stärkeres Formgefühl. Die Darstellung der Gewandstücke ist sorgfältiger als bisher und paßt sich mehr dem Material an, obwohl der Pelz zum Beispiel einen Vergleich mit Holbeinscher Schilderung nicht auszuhalten vermag. Das Zwinglibildnis sowie die Regula Gwalter stehen technisch auf gleicher Stufe, die Farben sind frisch und glänzend, glasartig glatt, und die Modellierung besitzt eine unüberwindliche Starre.

Das Bildnis des Probstes Brennwald ist schon deshalb merkwürdig, weil neben der starken Modellierung des braunroten Karnates noch harte Linien mitsprechen, worauf ich schon hingewiesen habe. Das Licht, sehr scharf, fällt hauptsächlich stark auf die Hände, ohne daß es aber Asper gut ausnützt. So tritt es denn in allen Asperschen Werken deutlich zutage, daß der Meister technisch von Hans Holbein abhängig ist, hingegen von dessen Feinheit der Modellierung und Formenfreude nicht viel auf ihn übergegangen ist. Er besaß eben zu wenig Liebe für seine Aufgabe.

Ueberlegt man sich noch einmal die Gesamtwirkung Holbeins auf seine Schüler, so ist leicht zu erkennen, daß von den Ausdrucksmitteln Holbeins im Grunde die Modellierung nachhaltiger als die Linienführung gewirkt hat. Mit der neuen Modellierung überwinden seine Schüler die gotische Gewandfigur und bringen wirklich körperhafte Erscheinungen zustande. Ebenso nachhaltig war der Einfluß von Holbeins Farbenkomposition. Die Künstler lernen nach und nach die gotische Buntheit vermeiden und geben die Lokalfarben in ungebrochener Stärke wieder. Dabei sind diese Leute allerdings weniger eigentliche Maler als Holbein und vermögen die Charakterisierung des Stofflichen nicht so gut erreichen wie er, wie sie auch auf technischem Gebiete nichts Neues zu sagen haben. Ihr wesentlichstes Verdienst beruht in der Uebermittlung der Hol-

beinschen Kunst an eine spätere Generation die, weniger geblendet von den großen Qualitäten Holbeins, auf ihre eigene Kraft baute und die Errungenschaften des großen Meisters sich zwar zu nutze machte, sie aber zugleich ausbildete und durch neue Ausdrucksformen bereicherte. Es fehlte der Kunst Hans Holbeins das Volkstümliche, das Derbe, nach dem das deutsche Empfinden verlangte, darum blieb eine starke Einwirkung auf das deutsche Porträt, die ihrer Einwirkung entsprochen hatte, größtenteils aus. Denn Holbeins Auffassung begnügte sich mit dem Existenzbild, mit der formalen Seite der Erscheinung, der Künstler stellte nur dar, ohne zu erzählen, und die Phantasie findet nirgends einen Faden zum Weiterspinnen.

Noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben einige Porträtisten in Holbeins Weise weiter zu arbeiten versucht, doch sind es durchschnittlich keine Leute von großer künstlerischer Begabung, weshalb auch von ihnen keine bahnbrechenden Neuerungen zu erwarten sind. Nur einer von ihnen hat einen Ausgleich zwischen rein formaler Auffassung und urwüchsigem deutschen Empfinden hergestellt, Tobias Stimmer von Schaffhausen.

DIE HOLBEINSCHÜLER IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS.

Tobias Stimmer von Schaffhausen.

Auffassung. Verzichtete die Kunst Hans Holbeins darauf, die rein menschlichen Seiten des Dargestellten im Porträt dominieren zu lassen, so macht sich bei Stimmer[109] schon im ersten Bildnis, dem Conrad Geßner von 1564[110], eine völlig veränderte Auffassung geltend. Rein äußerlich stimmt die Anordnung der Figur, ihre Defaceansicht, in die auch die Hände einbezogen sind, sowie die Brüstung, noch zu dem bei Holbein und bei Stimmers Lehrer, Hans Asper, verwendeten Kompositionsschema, aber die Schilderung des Menschen ist viel persönlicher, intimer und der Ausdruck momentaner geworden. Holbein strebt nach statuarischer Ruhe, Stimmer dagegen nach pulsierendem Leben. Bei Stimmer lebt alles, der Umriß, die Züge, die Oberfläche der Haut, alles füllt er mit frischem Blut. Er ist Realist in viel höherem Grade als Holbein; denn er verfeinert die Menschen nicht, sondern stellt sie so dar, wie sie ihm entgegengetreten sind. Seine Auffassung ist einheitlich; noch mehr als Holbein sieht er auf gleichmäßige Durchbildung und Belebung aller Teile. Was er an Detail gibt, weiß er gerade so auszuwählen, daß es charakteristisch wirkt. Unwesentliches übergeht er, den Blick stets auf das Ganze gerichtet. Stimmers Sinn für das Momentane erkennt man nicht allein in dem guten Erfassen der Beweglichkeit des Auges, des Spiels der Hände, sondern vielmehr in dem strafferen Anziehen der Gelenke und der reich nuan-

cierten, ausdrucksvollen Kontur. Die Figur vor nur einfachem Hintergrund, das war das letzte Wort Holbeins in Sachen der Auffassung. Hier setzt Stimmer ein und entwickelt damit Holbeins letzte Manier, Mensch und Umgebung miteinander in Einklang zu setzen, weiter.

Erst nachdem Holbein mehr als ein Jahrzehnt als Porträtist gewirkt, wagte er es, in dem Morusschen Familienbild ganze Figuren darzustellen. Darin hat er bei seinen zeitgenössischen Schülern sozusagen keine Nachfolger gefunden; denn Aspers Porträt von Wilhelm Fröhlich und das Selbstbildnis des Hans Rudolf Manuel[111] gehen eher auf Darstellungen von Bannerträgern und Schildhaltern im Glasbild zurück, als auf Holbeinsche Tafelgemälde. So stand auch Stimmer, der selbst für die Glasmalerei Entwürfe lieferte, der Volkskunst nahe; immerhin scheinen seine zwei lebensgroßen, ganzfigurigen Bildnisse des Jakob Schwytzer und der Elisabeth Lochmann[112] nicht von ihr beeinflußt zu sein. Denn Stimmer stellt seine Gestalten nicht zur Schau und gibt sie nicht in unnatürlicher Pose, sondern sucht in die Haltung den Charakter der Modelle zu legen. Während Holbein die ganze Figur mit Vorliebe in reiner Defaceansicht festhält, dreht sie Stimmer in der Diagonale ziemlich stark, wodurch sie als Rundfigur überzeugender wirkt, und die Schrittstellung eher das Gepräge momentaner Bewegung erhält. Die Haltung der beiden ist charakteristisch, fest und ungezwungen stehen sie da; die Frau behäbig, wuchtig durch ihre vollen Formen wirkend, von ruhiger Kontur umschlossen, der Mann straff in der Haltung, die Bewegungen jäh, unruhig, der Umriß dementsprechend zackig, geradezu flammend; in dem Gesichtsausdruck Schwytzers liegt etwas nervöses und lauerndes (Taf. XVI und XVII).

In Stellung und Gebärde sich noch mehr an Holbein anschließend, verrät das Porträt des Martin Peyer[113] ebenfalls Stimmers Streben momentan zu wirken. Der Mann liest gerade einen Brief, da erregt ein Vorgang zur seiner Linken seine Aufmerksamkeit, er blickt hin, und unwillkürlich bewegt er auch die Hände nach jener Richtung.

Ein anderes Bildnis aus diesem Jahr, das Heinrich Peyer[114] darstellt, bringt den momentanen Ausdruck durch die Kontra-

posstellung der Augen in das Bild hinein; ein Mittel, das der Künstler schon beim Jakob Schwytzer anwendet, um eine stärkere Belebung zu erzielen und das Holbein, wenn auch nicht so ausgesprochen, bereits schon in dem Porträt eines deutschen Kaufmanns von 1532 in Wien verwendet hat. In dem Verlauf der Kontur herrscht eine beinahe Holbeinsche Ruhe und Feierlichkeit und die Formensprache ist weniger derb, als auf den schon besprochenen Werken des Meisters.

Einige Jahre später malte Stimmer ein weiteres Mitglied der Familie Peyer, Elisabeth, die Gattin des Samuel Grynäus von Basel[115]. Die äußere Anordnung bleibt bei der Halbfigur mit Händen in diagonaler Drehung. In der Auffassung ist jedoch eine größere Lebenswahrheit zu bemerken. Noch nie bisher wirkte das Karnat der Stimmerschen Porträtköpfe so wahr und überzeugend.

Einfach und schlicht begegnet uns dieselbe Frau in einem Porträt von 1570[116], dieses Mal von vorn gesehen und als Kniestück aufgefaßt. Der Ausdruck ist so zielbewußt und momentan, daß man glauben könnte, der Dargestellten leibhaftig gegenüber zu stehen. In diesem Werke freut sich der Maler wieder an der ruhigen Haltung der Figur, die einen so großen Kontrast zu dem energischen Gesicht mit den scharfen Augen bildet.

Aus dem folgenden Jahr ist das Bildnis des Bernhard a Cham[117] erhalten, wohl die markigste, gewaltigste Schöpfung Stimmerscher Kunst. Die Auffassung läßt alles bisher Geleistete hinter sich; denn der Ausdruck ist von einer solchen Lebensfülle, von so viel Energie und Willen beseelt, daß daneben selbst ein Holbein zahm erscheint (Taf. XVIII).

Dieses Bildnis leitet zum Porträt Alexander Peyers über, das nach Auffassung und Technik wohl in den siebziger Jahren entstanden sein wird. Der Künstler stellt einen alten Mann dar, den er durch ein schweres Gewand, das über den alten Körper herabhängt, charakterisiert. Die Gesichtszüge des greisen Herrn zeigen einen müden, schlaffen Ausdruck und die Augen blicken erloschen und glanzlos vor sich hin. Mit Holbeinschen Werken, etwa mit John Chambers verglichen, zeichnet sich dieses Bild durch größeren Realismus in der Formensprache

aus und beweist zugleich, daß der Meister selbst vor der naturgetreuen Schilderung des Häßlichen nicht zurückschreckt.

Einige Jahre später, 1583, malte Stimmer noch die Frau Alexander Peyers, Anna Schlapritzin[118]. Hier ist die Auffassung weniger derb als früher, dafür aber auch nicht so momentan, vielmehr macht sich ein Streben nach ruhiger Feierlichkeit in Haltung und Gebärden bemerkbar. Es fehlt dem Werk das Ueberzeugende, Unmittelbare der früheren Porträts.

Diese wenigen Bildnisse sind nur ein kleines Bruchstück aus dem vielseitigen Schaffen Stimmers, dessen Arbeitskraft sich noch der Fassadendekoration, der Glasmalerei und dem Holzschnitt zur Verfügung stellte. In letzterer Technik hinterließ der Meister auch einige Porträts, die sehr lebensvoll und intim aufgefaßt sind, ich erinnere nur an den Stefan Brechtl[119], als an eines der vorzüglichsten und bekanntesten. Stimmers Ruf als Porträtmaler muß ziemlich bedeutend gewesen sein, sonst hätte er nicht vom Markgrafen von Baden den Auftrag erhalten, seine Ahnen in Lebensgröße zu malen. Noch drei Skizzen zu diesen Gemälden befinden sich im Karlsruher Kupferstichkabinett und Stimmers Stil ist aus ihnen ohne weiteres zu erkennen[120].

Stimmer hat die Holbeinsche Einfachheit und Schärfe der Formengebung nach der Seite des Intimen, Volkstümlichen, Momentanen und Markigen bereichert. Er begnügt sich dabei mit der Darstellung des Menschen und bringt im Gegensatz zu seinen gleichzeitigen Kollegen in Italien und den Niederlanden keine genrehaften Züge in das Bild hinein. Dieses alleinige Interesse an dem Modell ist noch ein Erbe der Hochrenaissance, wofür Holbein in Oberdeutschland die reinste Form gefunden hat.

Linie. Schon die Tatsache, daß Stimmers Porträts in erster Linie auf Gesamtwirkung ausgehen, läßt in ihnen die Linie zurücktreten. Der Meister zeichnet viel weniger mit dem Pinsel und malt breit und flüssig die wesentlichen, charakteristischen Züge hin. Eine Linie aber, die scharf und bestimmt gezogene Umrißlinie, hat er beibehalten, weil sie für ihn zugleich Ausdruck der Bewegung ist.

Schon im frühesten Bildnis sucht Stimmer seine Linie auf die Kontur zu beschränken, was ihm auch gelungen ist. Der Künstler stellt den Mann so hin, daß er den Umriß möglichst gleichmäßig und ungebrochen ziehen und zugleich die Körperbewegung darin aufnehmen kann. Sehr sicher umreißt er den Schädel, wobei dieser durch den Schwung der Linie so recht die Vorstellung der Wölbung erweckt. Das Gesicht hat Stimmer mit wenigen Strichen gezeichnet und die Mundlinie ausdrucksvoll und scharf geführt, ohne ihr eine so wichtige Rolle wie Holbein zuzuweisen.

In dem Bildnisse Jakob Schwytzers läßt der Meister die Umrißlinie unruhiger und lebhafter werden, weil er weiß, daß die Betonung des Eckigen, Zackigen etwas Momentanes in sich trägt und die Zufälligkeit der Bewegung viel überzeugender ausdrückt, als die überlegte Linie Holbeins. Weniger Unruhe verrät Stimmer in dem Umriß auf den zwei Bildnissen des Martin und Heinrich Peyer aus den Jahren 1565 und 1566. Der Künstler gibt beidemale eine knappe, flüssige, bewegliche Linie, er vermeidet zwar in diesen Werken sehr markant und realistisch zu sein, in seiner Linie sieht er hier zu allererst auf Schönheit in ihrem Verlauf. Sehr gut gelungen ist ihm noch die Verkürzung der beiden von vorn gesehenen Figuren, eine Stellung, wofür Stimmer eine besondere Vorliebe bekundet.

In dem Porträt des Josyas Murer[121], des Vaters von Christoph Murer, behandelt Stimmer die Kontur in verwandter Weise, soweit dies bei dem stark nachgedunkelten Werke erkennbar ist. Aber im Umriß des Kopfes zeichnet sich der Künstler aus in der Herausarbeitung der wesentlichen Formen verbunden mit weiser Beschränkung des Details.

Beide Bildnisse der Elisabeth Peyer hat Stimmer durch seine Linienführung interessant gemacht, die er jedesmal dazu verwendet, um den vollen Körperformen der Frau eine geschlossene Wirkung zu verleihen, ein Mittel, das er von Holbein herübergenommen hat. In allen übrigen Bildnissen Stimmers kehrt die einfache, knapp und bestimmt gezogene Umrißlinie wieder, die seine bewußte Anlehnung an Holbein verrät. Doch spielt in den Stimmerschen Porträts ein ganz anderes Moment bedeutsam mit, nämlich die malerische Wiedergabe des Geschauten.

Modellierung. Wenn nun auch Stimmer in Auffassung und Linienführung in Holbeins Bahnen wandelt, so sind bei ihm beide doch weniger formal und viel lebhafter geworden. Neben der viel volkstümlicheren Auffassung des Künstlers, ist die Umwälzung, die er verursacht hat, auf dem Gebiete des Malerischen zu suchen. Auch Stimmer ist Kolorist, aber in höherem Grade Maler als Holbein; auch er freut sich an dem ungebrochenen Glanze der Lokalfarben, doch legt er auf die Lichtbehandlung einen größeren Wert. Seine Malweise ist breiterer und lockerer geworden, wodurch besonders das Karnat an Frische gewonnen hat. Jene Art des Farbenauftrags, die ein Karnat wie unter Glas gesehen erscheinen läßt, ist beinahe verschwunden.

Schon beim Konrad Geßner überrascht der Meister durch die Kraft des Farbenauftrages und die große Natürlichkeit in der Darstellung des Fleisches. Gesicht und Hände modelliert der Maler mit breiten, weich hingestrichenen Lichtern und bewirkt dadurch ein richtiges Vor- und Zurücktreten der Formen. Die hohe, gewölbte Stirn, die stark ausladende Nase, die feuchtglänzenden Augen bringt er mit seiner meisterhaften Technik zur Geltung und malt einen durchaus materiell wirkenden Bart. Die vortreffliche Modellierung aller Teile ist bei so gleichmäßig auffallendem Licht doppelt bewundernswert. Der Künstler setzt nur wenige, aber sehr kräftige Lokalfarben in das Bild hinein: er stellt den Mann vor einen sattgrünen Hintergrund, von dem er sich in der schwarzen Mütze und Schaube, die ein roter Brustlatz belebt und das Gelbbraun des Karnates noch steigert, wirkungsvoll abhebt. Nicht unbeachtet darf das Wappen Geßners mit dem beweglichen Rankenwerk und dem wohlgelungenen Schwan bleiben, damit allein wird schon ein Beweis gegeben, wie sicher Stimmer in der Formbehandlung am Anfang seiner Künstlerlaufbahn gewesen ist.

Wer dieses Bildnis kennt, wird über die zwei Porträts Jacob Schwytzers und seiner Gattin, die technisch bereits alle anderen Werke schweizerischer Bildnismalerei übertreffen, nicht mehr so erstaunt sein. Stimmer verwendet hier die Beleuchtung nicht im Sinne großer Kontrastwirkung, obwohl er die auffallenden Lichter noch breiter hinsetzt als auf dem Bildnisse

Geßners, und seine Uebergänge von hell und dunkel sind nie schroff und hart; denn zur Milderung des Kontrastes weiß Stimmer, wie es in der Natur geschieht, stets einen Mittelton zu finden. Im Gesicht nuanciert der Meister die Farben aufs Sorgfältigste und bestrebt sich, den jeder Altersstufe eigentümlichen Ton des Karnates zu treffen, wie bei den hier dargestellten Menschen mittleren Alters, deren Haut eine kräftige, braunrote Färbung aufweist; aus diesen Bildern wird es deutlich, daß Stimmer viel wärmere Fleischtöne bevorzugt als Holbein. Im übrigen zeichnet sich der Meister in diesen Porträts wieder durch seine Farbenwahl aus, bei der Frau sprechen besonders weiß, braunrot und schwarz mit. Beim Manne verwendet der Künstler die verschiedenen Nuancen von Rot und stellt beide Figuren auf ziegelrotem Fußboden vor dunkeln Grund. Malerisch etwas ganz Hervorragendes leistet Stimmer in der Darstellung der Schürze, welche die Frau trägt und die überraschend einfach trotz der reichen Detailbetrachtung wirkt; die vielen kleinen Fältchen sind trotz genauer Angabe malerisch auf die Gesamtwirkung hin festgehalten und lassen keinerlei lineare Behandlung erkennen. Das Bildnis dieser Frau wäre in Haltung und Behandlung der Materie höchstens mit Holbeins Jane Seymour zu vergleichen, aber dieses Bildnis bleibt bei aller malerischen Feinheit hinter dem Stimmerschen Porträt zurück, das in der Wiedergabe des Stofflichen der Wirklichkeit viel näher steht.

Neben diesem Werke erscheint das Porträt Heinrich Peyers viel glatter; die Formen sind zwar mit so viel Sicherheit herausgeholt, daß an der Autorschaft Stimmers nicht gezweifelt werden darf. Die Materie ist auch hier sehr gut charakterisiert; merkwürdig unentwickelt wirken die Hände trotz der Modellierung viel schlechter als in den bereits genannten Bildnissen, obwohl der Meister in der Behandlung der Hände niemals eine so hohe Stufe wie Holbein erreicht hat. Die Farbenskala dieses Bildes ist beinahe typisch für den Künstler, der Hintergrund zeigt graugrüne Färbung, die Kleidung beschränkt sich auf schwarze und braune Töne, das Karnat weist ein tiefes Braunrot auf.

In dem Bilde des Josyas Murer kann heute nur noch die Lichtbehandlung eingehender studiert werden; diese aber ruft ein großes Interesse wach; denn der Meister konzentriert die größte Helligkeit auf Gesicht und Hände und bewirkt ein scharfes Vor- und Zurücktreten der einzelnen Teile, wodurch eine vortreffliche plastische Wirkung erzielt wird.

In dem Porträt der Elisabeth Peyer verändert sich die Technik bedeutend. Dieses Bild war für Stimmer ein Experiment; denn es ist auf ganz eigenartige Weise, wenigstens was das Karnat anbelangt, durchgeführt. Dieses ist «al prima» gemalt, das heißt, der Künstler legt nur die Deckfarbe an und gleich darauf setzt er die weißen Lichter, die er breit hinstreicht. Die Reflexe werden in dem Bilde nirgends ausgenützt, und die Lokalfarben leuchten in ungebrochener Stärke.

Malerisch wichtig und interessant ist ferner das Bildnis des Bernhard a Cham, welches technisch zum besten gehört, was in der Schweiz nach Holbein geleistet worden ist. Wie gemeißelt erscheint die scharfe Nase, die breite Stirn, die sich nach vorne wölbt und so den Augen ihre tiefliegende Stellung ermöglicht, wodurch der Blick, weil glanzlos, an Tiefe gewinnt; ganz wunderbar ist das stark braunrote Karnat wiedergegeben, sind die Senkungen und Hebungen in den Wangen und die Säcke um die Augen dargestellt. In der Farbenwahl geht der Maler sehr sparsam um, er begnügt sich mit braunen und schwarzen Tönen, einzig das Gold der Dolchscheide gibt dem Bilde stärkeres Leben.

Verwandte Anlage weist noch ein anderes Bild der siebziger Jahre auf, der Alexander Peyer. Die Erscheinung ist ganz malerisch erfaßt und die Form wird allein durch die Modellierung gegeben. Die Malweise ist breit und locker. Das Gesicht wirkt sehr naturwahr, das Schlaffe, Aufgedunsene der Züge, die zugleich schwammig wirken, charakterisiert Stimmer überzeugend; die Augen insbesondere sind vorzüglich gemalt, wie überhaupt die Charakteristik der Materie sehr gut gelungen ist. Die Hände haben leider gelitten und sind nur in der Untermalung vorhanden. Ein Urteil ist darüber kaum mehr

möglich; nach den Dimensionen zu schließen, hat sie der Künstler wahrscheinlich ungelenk und aufgelaufen wiedergeben wollen.

Das späteste mir bekannte Porträt Stimmers, die Frau Anna Schlapritzin, ist viel glatter gemalt als die genannten Werke der siebziger Jahre. Das Bild ist sehr verdorben, teilweise scheint die graue Untermalung durch. Diese läßt auf einen neuen Einfluß, den der Künstler hier verwertete, schließen, denn die graue Untermalung findet sich bei Holbein nicht, wohl aber bei den Italienern der venezianischen Schule dieser Zeit, bei Tintoretto [121] zum Beispiel.

Endlich möchte ich auch noch auf eine Skizze des Meisters hinweisen, die zwar kein Datum, aber seine volle Bezeichnung trägt und den Kopf eines jungen Mannes in breiter Aquarellmalerei darstellt, während die Schultern nur mit dem Umriß angedeutet sind (Taf. XIX). Die technische Wiedergabe des lebensvollen Kopfes wirkt überraschend. Die Modellierung stellt ihn dem Bernhard a Cham gleich; die Behandlung ist malerisch nur noch weiter fortgeschritten. An Gesamtwirkung ist das Höchste erreicht, was Stimmer geben konnte und die Charakterisierung des Fleisches geht über alles, was er darin geleistet hat, weit hinaus. Auch bei Stimmer trifft das Gleiche wie bei Holbein zu, in den Skizzen ist er viel frischer und unmittelbarer in der Wirkung und wagt auch technisch am meisten [122].

Aus alledem geht hervor, daß Stimmer Holbein gegenüber auf technischem Gebiete Fortschritte gemacht und die koloristische Wirkung seiner Bildnisse der Natur viel näher gebracht hat als er. Stimmer wußte das Licht besser auszunützen und dadurch eine größere Rundung der Körper und erhöhte Lebendigkeit zu erreichen. Besonders das Karnat hat durch seine Behandlung gewonnen, in der Wiedergabe der übrigen Farben hat er allerdings noch an dem alten Holbeinschen Prinzip festgehalten. Er entfaltet weniger Pracht und Feierlichkeit in seinen Bildern und bemüht sich, mit einer geringeren Anzahl von Farben als sein großes Vorbild auszukommen.

Stimmer bedeutet für die schweizerische Porträtkunst im ganzen genommen einen Fortschritt nach der Seite des Intimen,

Momentanen und Volkstümlichen und kommt schon deshalb der Natur näher, weil er nicht mit festen Linien, sondern vielmehr mit der Modellierung die Illusion des Köperlichen erreichen will. Die vollendete Lösung dieses Problems bringt aber erst das 17. Jahrhundert.

DIE ÜBRIGEN NACHFOLGER HOLBEINS IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS.

Hans Hug Kluber, Jacob Clauser, Jost Amman und Hans Bock.

Auffassung. Gerade wie die zeitgenössischen Schüler Holbeins, so hielten sich auch die späteren eher an Holbeins Composition als an die strenge, dem Volkstümlichen entgegengesetzte Auffassung seiner Bildnisse. Sie verstanden die Tiefe Holbeinscher Charakteristik nicht und sahen in den Mienen dieser Menschen nur die Ruhe, die sie ebenfalls in ihren Bildnissen zum Ausdruck zu bringen suchten.

Schon Hans Hug Kluber[123] bemühte sich als ganz junger Künstler im Sinne Holbeins zu porträtieren. Seine beiden, 1552 entstandenen Porträts des Hans Rispach und seiner Gattin Barbara Meyer zum Pfeil[124] bleiben ganz im Rahmen der Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts; die beiden Modelle sind sehr einfach, ohne Pose aber auch ohne jede geistige Vertiefung erfaßt. Die Frau lächelt leise, der Mann dagegen bleibt unbeweglich und nichtssagend im Ausdruck. Wie sein großes Vorbild wollte Kluber sich mit der äußeren Erscheinung begnügen, übersah aber dabei, daß Holbein auch mit wenigen Mitteln, ein lebenswahres Bildnis des Dargestellten zu geben vermochte. (Taf. XX.)

Bald wagte sich Kluber an größere Aufgaben; er malte 1559 die Familie Fäsch[125] als Gruppenbildnis, ein Problem, das seit Holbein kein Künstler mehr in Form eines Tafelbildes

gelöst hat. Das Gastmahl als Gruppenbild kommt in der Schweizer Kunst seit Holbein häufig auf Scheibenrissen und Glasgemälden vor. Der Meister selbst hat in den zwanziger Jahren einen derartigen, sehr gelungenen Entwurf gemacht und Stimmer und sein Kreis haben daran anschließend diese Aufgabe befriedigend gelöst. Kluber kannte zweifellos die volkstümlichen Darstellungen und folgte ihnen; denn für die rein formale Lösung Holbeins im Morus'schen Familienbildnis hat er wohl kaum das Verständnis besessen. Er gruppierte den einen Teil der Personen um einen Tisch, die übrigen stellte er wie in einem Stifterbild hintereinander in zwei Reihen zur Schau. Die Niedrigkeit der Stube und der geringe Abstand zwischen den einzelnen Personen gibt der Komposition etwas Unfreies. Außerdem bietet das Bild gar nichts Interessantes. Auch nicht einen Kopf hat der Meister geistig bedeutend gemacht, in keinem der Gesichter findet der Beschauer charakteristische Züge. Der Ausdruck ist apathisch, die Bewegungen unbeholfen, die Haltung befangen. Kluber war ein viel zu geringes Talent, um eine so große Komposition durchführen zu können.

Viel aussprechender sind seine Zeichnungen der sechziger Jahre, von denen ich hier nur eine nennen will, es ist dies die Darstellung einer Mutter, die ihr Kind stillt;[126] die Gruppe hält viel mehr zusammen, Haltung und Bewegung sind natürlich und sehr momentan erfaßt. In diese Jahre fällt auch die Restauration des Totentanzes zu Basel durch Kluber, wo besonders seine Malweise gut erkennbar ist[127].

Erst 1570 tritt wieder ein signiertes Porträt auf, ein Miniaturbildchen im Basler Matrikelbuch[128]. Es stellt Thomas Platter dar, welcher in jenem Jahr Rektor der Universität Basel war, und zeigt keine neue Art der Auffassung; der ruhige Ausdruck streift beinahe an Gleichgültigkeit.

In die siebziger Jahren gehören endlich jene Zeichnungen, die Kluber in Heinrich Falkners Familienbuch ausgeführt hat[129]. Die ersten Blätter gehen entweder auf vorhandene Porträts zurück, oder es handelt sich um freie Schöpfungen des Meisters, was wohl das Wahrscheinlichere ist; denn im Ganzen genommen sind die Porträts einander so ähnlich, daß man diese Uebereinstimmung der Züge weniger der Verwandtschaft als dem

gleichen Zeichner zuschreiben kann. Die Bewegung der Figuren ist im allgemeinen sehr natürlich, teilweise sogar momentan: durch Blick und Gebärden gelangt auch ein gewisser Kontakt zwischen den einzelnen Menschen in das Bild hinein. Sie sind knieend und stehend dargestellt und mit wenigen Ausnahmen beten sie: beinahe immer sucht Kluber den Charakter des Sakralen zu wahren, daneben aber spielen ab und zu sehr frische genrehafte Szenen in die Gruppen hinein. Besonders gelungen sind die kleinen, nackten Kinderfigürchen, welche die meisten Bilder beleben, am hübschesten wohl jene auf Blatt dreizehn, wo namentlich das Drollige und Komische der kindlichen Bewegung festgehalten wird (Taf. XXI). Daraus geht schon hervor, daß Kluber mehr Talent zum Genremaler besaß, als zum ernsten Porträtisten. Es fehlte ihm die Fähigkeit, sich in die Charaktere der Modelle zu vertiefen. Auch in den übrigen Bildnissen der siebziger Jahre tritt dieser Mangel stark zu Tage.

Zwei Skizzen[130], die einen unbekannten jungen Mann darstellen, entbehren jeder Frische der Auffassung. Der Ausdruck ist nichtssagend und die Formengebung einfach schlecht: Kluber bemüht sich nicht, das Wesentliche im Bau eines Kopfes herauszuarbeiten. Von einer Anlehnung an Holbein ist hier kaum die Rede.

Ganz deutlich meldet sich dagegen in dem Bildnis des Pfalzgrafen Friedrich[131] Tobias Stimmers Einfluß: leider versteht Kluber diesen nicht zu verwerten und setzt an Stelle der Lebensfülle von Stimmers Porträts nur einen groben, trotzigen Ausdruck. Kluber hat weder das Wesen Holbeinscher noch das Stimmerscher Kunst recht erfaßt, den Rest eigenen Empfindens aber bei diesen mißlungenen Nachahmungen beinahe vollständig eingebüßt.

Hier muß noch ein tüchtiges Werk der Kluberschule das Rundbildchen des Hieronymus Froben von 1557[132] erwähnt werden, da es in der Auffassung, in der Farbenwahl und im Format sich bewußt an Holbeins Miniaturbild des Erasmus anlehnt. (Taf. XXV.)

Neben Kluber arbeitete in Basel in den fünfziger Jahren Jakob Clauser. Er hat wie Asper und andere Schweizer für

den Holzschnitt gezeichnet und außerdem am Mülhauser Rathaus Fresken gemalt. Als Porträtist ist er mir nur aus einem Bildnis, das Bonifacius Amerbach im Jahre 1557 darstellt, bekannt[133]. Die Darstellung des Mannes, eine Halbfigur, beinahe de face, entspricht noch dem Holbeinschen Porträtschema; aber die Wiedergabe ist viel derber zum Teil sogar handwerklich. (Taf. XXIII). Clauser strebt zwar nach Aehnlichkeit, doch bleibt diese charakterlos. Auch ist das Aussehen Amerbachs nicht verfeinert und entbehrt jenen Abglanz geistiger Kultur, den Holbein dem Jugendbildnis Amerbachs von 1519 verliehen hat. Das Porträt erweckt den Eindruck eines alten, sehr schlichten Mannes, den ein langes Leben voll Arbeit müde gemacht hat. Man glaubt kaum, einen Renaissancemenschen vor sich zu haben, an dem all die Leidenschaft der Zeit vorübergegangen ist. Soviel steht aber fest, Clauser weiß es, die persönliche Anteilnahme des Beschauers zu erregen, ein Vermögen, das in hohem Grade Stimmer eigen ist. Noch viel weiter von Holbein entfernt sich — wenigstens was die Stimmung anbelangt — Jost Amman in seinem Bildnis eines Gelehrten, welches 1565 datiert ist[134]. Das äußere Schema des Werkes weist in die Holbeingruppe. Die Halbfigur in Vorderansicht hinter einer Brüstung vor ruhigem Hintergrund, hat das Porträt mit anderen Schulwerken gemein. Die Haltung aber und der Ausdruck verraten einen anderen Einfluß denn Stimmers. (Taf. XXII). Der Ausdruck des Dargestellten ist sehr lebendig, beinahe brutal, und es liegt sehr viel Energie in dem Blick und in dem festzusammengepreßten Mund des Mannes und in der Hand, die sich so fest aufstützt. Das Bildnis eines Gelehrten wird sich der Beschauer zwar gewöhnlich etwas anders vorstellen; doch darum war es Amman nicht zu tun. Er liebte kräftige, etwas derbe Gestalten, und es kam ihm mehr auf eine packende Darstellungsweise an als auf geistige Vertiefung. Darin liegt ein übrigens typischer Zug für den Schweizer Künstler des XVI. Jahrhunderts, er vermag das Urwüchsige, Kraftvolle einer Persönlichkeit festzuhalten, für das Seelische aber, für die feinen Seiten eines Menschen fehlt ihm im allgemeinen das Verständnis.

Kann man bei den drei eben besprochenen Künstlern von einer Anlehnung an Holbein, soweit dies das Aeußere des Bild-

nisses angeht noch reden, so zeigt doch der Ausdruck ihrer Modelle schon, daß sich die Schweizer Porträtkunst von Holbein anfängt zu entfernen. Spuren Holbeinschen Einflusses halten sich übrigens noch lange bis ins XVII. Jahrhundert. Ein Meister, der erst in den achtziger Jahren des XVI. Jahrhunderts einsetzt, ist hiefür besonders wichtig, es ist Hans Bock der Aeltere.

Hans Bock der Aeltere, arbeitete in Basel und besaß kein großes Talent, malte aber sehr viel. Wie Holbein und alle seine Nachfolger, betätigte er sich auf mehreren Gebieten, entwarf große figürliche Compositionen führte sie aus, restaurierte Holbeins Rathausfresken und fügte selbst einige größere Bilder hinzu, die aber wenig Sympathie erwecken. Sein enges Verhältnis zu Holbein ist schon daraus erkennbar, daß er wiederholt nach ihm kopiert hat; ich erinnere nur an die Kopie des toten Christus im Museum zu Solothurn und an die Kopie des Kindes aus der Solothurner Madonna im Museum zu Basel. Bock hat bei Kluber gelernt und seine zwei frühesten Porträts[135] enthalten deutliche Anklänge an die Kunst seines Lehrers. Haltung und Ausdruck der Dargestellten stehen auf gleicher Höhe, im übrigen geben auch Bocks Bildnisse von den Modellen Melchior Homlocher und seiner Gattin Katharina Aeder, kein besonders charakteristisches Bild, die Kunst Hans Holbeins hat auf Bock keinen so starken Eindruck gemacht, um seine Auffassung zu vertiefen (Taf. XXV u. XXVI). Ihn haben in erster Linie Holbeins künstlerische Ausdrucksmittel interessiert: die Ruhe der Gesichter und der ganzen Haltung der Dargestellten, die Einfachheit der Anordnung hat er als Schulgut von vornherein übernommen und sich deshalb in Holbeins Auffassung nicht selbständig vertieft, vielmehr strebte Bock darnach die Linienführung des Meisters sich anzueignen, wovon später. Am stärksten tritt der Holbeinsche Einfluß in dem Bildnisse der Eva Truchsess von Rheinfelden von 1581 zu Tage[136]; wo Bock es dem Meister an Vornehmheit der Haltung, an kühler Reserviertheit im Ausdruck gleichzutun sucht, leider es aber nicht versteht, der Dargestellten jene Vornehmheit der Erscheinung zu geben, die allen Schmuck nur als selbstverständliches Attribut diskret mitsprechen läßt.

Viel stärker betonte der Künstler die Persönlichkeit in dem Porträt des Thomas Platter[137] aus dem gleichen Jahre, wo Bock den scharfen, sinnenden Blick des Mannes, der in dem ganzen Gesicht das Herrschende ist, gut wiedergibt, obwohl im übrigen die Durcharbeitung des Kopfes mit ihrer geradezu kleinlichen Aehnlichkeit, alles eher als künstlerische Auffassung genannt werden darf. Es ist dies um so auffallender, weil die übrigen Körperteile viel weniger sorgfältig durchgebildet und wenig belebt sind. Immerhin wirkt das Werk als Ganzes ruhig und fügt sich der Holbeingruppe ohne weiteres ein (Taf. XXVII). Ganz anders verhält es sich mit dem Porträt des Felix Platter[138]. Hier bringt Bock, wohl unter italienischem Einfluß, den Dargestellten in Verbindung mit antiker Architektur und wählt für sein Modell eine Haltung, die pompös sein soll, in Wirklichkeit aber befangen und ängstlich wirkt. Dieses Bildnis sieht geradezu komisch aus und rechnet man noch die perspektivischen Mängel hinzu, so wird das Bild als geringe Leistung einzuschätzen sein.

Besser verarbeitete Bock die barocken Anregungen in dem Porträt des Bürgermeisters Rudolf Huber von 1601[139]. Die Darstellung, etwas über die Halbfigur mit Drehung nach rechts hinausgehend, erfaßt den Mann in momentaner Haltung, die sich in den Händen sowie in den beweglichen Augen meldet. Es liegt aber in dem ganzen Gebahren dieses Menschen etwas so Aufdringliches, Posierendes, daß keine echte Vornehmheit der Wirkung erreicht wird.

Daneben zeigt sich in dem Kinderbildnis von Felix Platters dreijährigem Sohne[140] in ganzer Figur, nackt auf einem Steckenpferdchen, wieder die alte Ruhe in Haltung und Ausdruck, die der Holbeinschule sonst eigen ist.

Ebenso lehnt sich Bock wieder an sein altes Vorbild in dem 1510 entstandenen Bildnis des Wilhelm Aragosius[141] und nicht zu seinem Schaden; denn in dem gut erfaßten Kopfe des Mannes hat Bock alle seine charakteristischen Eigenschaften getreu, wenn auch ohne Schwung, festgehalten. So erweist es sich dann ziemlich deutlich, daß Bock sich auf der Grenze zweier Stilrichtungen bewegt, aber zu besseren Lösungen gelangt, wo er der alten, einheimischen Gesinnung treu bleibt[142].

Wie aus alledem deutlich hervorgeht, war der Holbeinsche Einfluß in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nicht mehr alleinherrschend, es kamen barocke Einwirkungen auf. Aber das Wesentliche, die Komposition des Bildnisses, seine Einfachheit blieb erhalten, und die Künstler beschränkten ihr Interesse in der Regel, wie Holbein es getan, auf den darzustellenden Menschen. Im allgemeinen hat das Streben nach vornehmer Wirkung abgenommen, an dessen Stelle ist ein derberer, dafür aber volkstümlicher Zug getreten. Zur Schilderung hoher, geistiger Kultur eignen sich diese Meister alle nicht recht. Sie streben in erster Linie nach Aehnlichkeit in der Wiedergabe, ohne dabei auf eigentliche Charakteristik zu achten.

Linie und Modellierung. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt die lineare Behandlung des Bildnisses nach und nach etwas zurück, die festen Umrisse werden aber keineswegs aufgegeben. Die frühesten Werke dieser Gruppe, die Porträts des Hans Rispach und der Barbara Meyer zum Pfeil von Kluber, sind sehr linear behandelt und die Farbe wird darin nur zu koloristischen Zwecken verwendet, auf die Formengebung hat sie ebensowenig wie die Beleuchtung Einfluß. Die Linienführung ist keineswegs einwandfrei; es zeigt sich auch hier wieder die bereits früher festgestellte Erscheinung: wenn die Schüler Holbeins die Körper großzügig und ungebrochen umreißen wollen, wie der Meister, so gelangen sie zu nichtssagenden Formen; denn sie vermögen es nicht, unter der Fülle der Senkungen und Hebungen, welche die menschliche Gestalt in ihrem Umriss bietet, gerade jene zu wählen, die das Wesentliche der Erscheinung ausmachen. Formgefühl verrät auch die Modellierung Klubers weder hier noch in seinen späteren Werken. Wie beinahe in der ganzen Schule so sind auch hier die Hände sehr schlecht durchgebildet und liefern außerdem den Beweis, daß Kluber die Wirkungen des Lichtes nicht ausgenützt hat. Obwohl dem Fäsch'schen Familienbild die Modellierung etwas eingehender und besser zu sein scheint, so ist doch die Behandlung der Köpfe und Hände so unindividuell, daß die Illusion der Wirklichkeit nicht erreicht wird. Ebenso schematisch ist die Linienfürung gehalten, die nur einen ungefähren Begriff von den Körperformen des Dargestellten gibt.

Das Falknersche Familienbuch enthält nur Federzeichnungen und verzichtet beinahe ganz auf die Angabe der Modellierung, diese wird nur hie und da durch ziemlich ungeschickte parallele Strichlagen angedeutet; nichtsdestoweniger erwecken aber die scharfen, teilweise sehr ausdrucksvollen Konturen die Vorstellung des Körperlichen und verdeutlichen zugleich die Bewegungen. Es sind dies Eigenschaften, die Holbeins Linienführung in hohem Grade auszeichnet, und die Kluber sich bei ihm wohl angeeignet haben wird. Zuerst machte es dem Künstler Mühe, die Linie zu handhaben, nach und nach gewinnt sie aber an Festigkeit und Ausdrucksfähigkeit. Anfangs trifft man eckige, häufig gebrochene Umrisse; doch verlieren sie sich, und an ihre Stelle treten ungebrochen gezogene Konturen. Platters Bildnis im Matrikelbuch ist schon deshalb interessant, weil man daraus Klubers Malweise kennen lernen kann. Er setzt die Farbe des Karnates fest hin und verwendet zur Modellierung breite weiße Lichter. Dieses dunkle Karnat begegnet auch in den Bruchstücken des Totentanzes und in dem Aquarellporträt des Pfalzgrafen Friedrich. Die braunrote Gesichtsfarbe weist die Werke Klubers ohne weiteres in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, die diese kräftigere Tönung des Fleisches liebt. Auch in dem Platterschen Porträt spielt die Kontur eine entscheidende Rolle für die Erziehung des Formeindrucks.

Kluber versuchte es übrigens einmal, den Umriß zurücktreten zu lassen und nur mit Hilfe der Lichtwirkung zu einem körperhaften Eindruck zu gelangen. Er tat dies in den beiden Skizzen eines jungen Mannes. Das Ergebnis war aber ein sehr schlechtes, nur eine völlig unorganische, formlose Masse ist daraus geworden, obwohl gewisse Einzelheiten wie Nase, Augen und Bart ganz gut charakterisiert sind. Der Pfalzgraf Friedrich schließt sich auch in der Formengebung eher an Stimmer als an Holbein an, die technische Wiedergabe, die Malweise vor allem ist, was ihre Güte anbelangt, von Holbein und Stimmer jedoch gleich weit entfernt.

Kluber hat sich jedenfalls für die Formen eines Gesichtes oder eines Menschen überhaupt kaum interessiert, er sah wohl die Vollendung derselben in den Werken eines Holbein oder Stimmer, er hat aber nicht erkannt, daß der Darstellung des

Körperlichen ein eingehendes, liebevolles Studium der Erscheinung vorausgehen muß.

Besser als die Kluberschen Porträts, wenn auf den ersten Blick, unangenehm in der Wirkung, ist der Bonifacius Amerbach von Clauser, der, unter Anlehnung an Holbeins Lichtführung, jedoch mit breiterer Technik und unter Verwendung vieler Lasuren für das Karnat, einen sehr natürlichen Eindruck macht. Ganz konsequent ist ja die Beleuchtung nicht durchgeführt, sonst müßte sich der Kopf mehr runden, die Schläfen müßten mehr zurück, die Stirne mehr vortreten. Die Augen sind dafür gut gelungen, das Wässerige, Trübe derselben, die Anhäufung von Haut an den Lidern, das alles schildert Clausers Pinsel überzeugend. Ebenso lebenswahr wirkt die Gesichtsfarbe und das Zusammengeschrumpfte, Trockene der Haut. Schlecht sind dagegen die Hände, häßlich in der Farbe, und gefühllos umrissen. Die Contur des Körpers bietet wenig Charakteristisches und was sonst noch an Linien mitspricht, die Tischplatte zum Beispiel, ist geradezu kläglich ausgefallen.

Neben diesen beiden Meistern steht als dritter und bedeutenderer Maler Jost Ammann, der in Linienführung und Modellierung viel Vollendeteres geschaffen hat. Das Amannsche Porträt eines Gelehrten ist sehr präcis im Umriß, seine Kontur ist die beste der ganzen Gruppe. Noch nie zuvor ist die durchgehende Körperbewegung so überzeugend ausgedrückt worden, wie es hier der Fall ist; endlich findet man im Gesicht eine sehr stark mitsprechende Mundlinie, die ebenfalls viel gelungener ist als bei Kluber oder Clauser. Das Bild steht koloristisch und in der Beleuchtung Holbein sehr nahe: denn die Modellierung findet in vollem Lichte statt, und der Künstler betont damit die Teile, welche die Klarheit des Formeneindrucks bedingen. Die Farben sind kühl und frisch im Ton und ziemlich glatt aufgetragen; warme Nüancen vermeidet der Meister. Amanns Werk erhebt sich weit über frühere Leistungen und wird auch von dem fruchtbarsten Porträtisten aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts von Hans Bock, nicht eingeholt.

Hans Bock ist viel gewöhnlicher in der Linienführung und derber in seiner Formensprache, obwohl er bestrebt ist, sich die technischen Vorzüge Holbeins anzueignen. Seine beiden

frühesten Porträts schließen sich ziemlich eng an Holbein in der Verwendung des Umrisses an. Dieser ist sehr straff gezogen und verhilft den beiden Figuren zu scharfer Silhouettenwirkung; am engsten und geschmeidigsten schmiegt sich der Umriß wohl den Köpfen an, die dadurch eine überraschend bestimmte Form erhalten haben. Die Malweise ist sehr glatt und die Farben stark vertrieben, klar und ungebrochen stehen die Lokalfarben, meist kühle Töne, nebeneinander, die Beleuchtung ist ohne Kontrastwirkung, nur ganz leichte schwärzliche Schatten übernehmen die Modellierung. Die Gesichtsfarbe ist heller als bei den übrigen Schulbildern, kommt aber der Wirklichkeit ziemlich nahe. Steif und gelenklos sind auch hier wieder die Hände, ein Zeichen, daß auch Bock kein besonders Formgefühl besessen hat. Der Maler hat wenigstens koloristisches Empfinden besessen, wenigstens hat er in dem Porträt der Eva Truchseß ein farbig sehr ansprechendes Werk geschaffen; die gelb gekleidete Frau mit rosigem Gesicht und blondem Haar hebt sich äußerst vorteilhaft von dem dunkeln Grunde ab. Die Schilderung des Stofflichen geschieht leider nicht gewissenhaft genug, es ist schwer zu sagen, aus was für Stoff das Kleid besteht und das darüber gebreitete feine Gewebe wirkt auch nicht überzeugend genug als solches. Der Umriß geht wieder deutlich mit demjenigen Holbeins zusammen und ist, wenn auch nicht besonders charakteristisch, doch befriedigend ausgefallen.

Auch der Thomas Platter gehört in Linienführung und Malweise zu den Bildnissen der Holbeingruppe, in der Beleuchtung aber deutet das Bestreben, Kopf und Händen am meisten Licht zukommen zu lassen auf den Einfluß von Künstlern wie Stimmer, Neufchâtel, Antonis Mor. Demselben Prinzip folgt Bock in dem Porträt des Bürgermeisters Huber, wo die Lichtwirkung ähnlich ist und eine saftigere lockere Malweise damit verbunden wird, der ruhige straffe Umriß aber bleibt im Rahmen der alten Richtung. Das Bildnis des Arztes Arragosius verwendet wieder gleichmäßig zerstreutes Licht zur Modellierung, die Farbe ist wie in früheren Werken fest aufgetragen und der Umriß spielt eine viel wichtigere Rolle. So findet Bock von selbst den Weg zu Holbein zurück; weil er technisch bei ihm

mehr Rückhalt fand als an den breit und keck gemalten Werken der neuen Richtung.

Die Holbeinschüler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts haben sich, teilweise ohne selbständig etwas Neues zu geben, wiederholt weit von Holbein entfernt, sie schwanken größtenteils zwischen zwei Richtungen hin und her, und finden mit Ausnahme Amanns keinen befriedigenden Ausgleich.

Die Linienführung Holbeins ist am stärksten in dieser Zeit nachgeahmt worden, trotzdem bleiben durchschnittlich die biederen Meister weit hinter ihrem Vorbild zurück, es fehlt ihnen der große Zug, das Talent einfach und doch überzeugend zu schildern. Die Farbengebung, die im allgemeinen Buntheit vermeidet, bleibt bei dem Holbeinschen Grundsatz, die Lokaltöne klar und ungebrochen zu lassen, stehen: das Licht wird zuweilen stärker zur Erziehung des Formeindruckes herangezogen als bei Holbein, doch geschieht dies in der Regel mit wenig Glück. Die Malweise ist im allgemeinen lockerer und die Lasuren gelangen in einigen Werken ausgiebiger zur Verwendung als bei Holbein. Etwas wirklich Neues, etwas das Holbein gar nie versucht hat, ist aber nirgends zu treffen. Entwicklungsgeschichtlich haben demnach diese Meister nichts zu sagen nur historisch sind sie wertvoll, weil sie zeigen, wie andauernd Holbeins Einfluß gewesen ist.

SCHLUSS.

Aus den angestellten Untersuchungen geht es deutlich hervor, daß das Porträt im 16. Jahrhundert eine große Entwicklung durchgemacht hat. Anfangs noch befangen in der Auffassung und in technischer Ausführung auf wenig hoher Stufe, erhebt es sich durch Holbein auf ganz gewaltige Höhe. An Stelle der früher entweder gespannt aufmerksamen oder apathischen Gesichter tritt bei Holbein ein ruhiger und dennoch lebensvoller Ausdruck in treuer, objektiver Schilderung des Geschauten. Diesen Künstler der Renaissance reizt die Form vor allem, der Aufbau des Körpers, seine Bewegung und seine Farbe. Um dem Ausdruck Geltung zu verschaffen, machte er sich vorerst an die Umgestaltung der künstlerischen Ausdrucksmittel. Er vereinfachte die Linie und verlieh der Malweise mehr Weichheit, eine reichere Nuancierung. Er bemühte sich insbesondere die Erscheinung leicht übersehbar darzustellen. Deshalb suchte er die Körper bestimmt und fest zu umreißen, ehe er an die weitere Ausbildung der Einzelformen ging. Nicht allein das Gesamtbild war für Holbein wichtig, auch das Detail ließ er stark mitsprechen, aber in ganz anderem Sinne als seine Vorgänger, nicht willkürlich, sondern gesetzmäßig bildete er es aus. Die Rundung der Formen, ihr Vor- und Zurücktreten suchte er festzuhalten; darum war für ihn die Modellierung von so großem Wert. Dazu brauchte er jedoch das Licht und ging darum seinen Wirkungen nach. Die Beleuchtung hat zwar auf die Farbe keinen Einfluß und verursacht kaum Reflexe, schon deshalb gibt er diese Lichterscheinungen nicht an, weil sie für ihn zur Klärung des Raum-

eindrucks belanglos waren. Aber nichtsdestoweniger besaß der Künstler koloristisches Empfinden; er wußte die Farben aufeinander zu stimmen, zu schroffe Buntheit und Disharmonien zu vermeiden. Daneben genoß der Meister ganz sichtlich den Glanz und die Weichheit der Stoffe, den matten Schimmer der Perlen, das milde Licht der Edelsteine und die rote Glut des Goldes. Holbeins Farbenskala ist ziemlich kalt, wenn nicht das Gold dem einen oder anderen Bild Feuer verleiht. Diese Vorzüge Holbeinscher Kunst waren so neu und so eigenartig, daß sie auffallen, zur Nachahmung reizen mußten, sie waren aber auch so groß, so vollendet daß die Schüler nur schwer des Meisters Leistungen erreichen, noch weniger aber sie übertreffen konnten. In Holbeins Kunst gab es zwei, die dem dentschen Wesen im Grunde fremd waren: die Beschränkung auf das Wesentliche und das Vermeiden alles Derben, Urwüchsigen. Wenn sich so Holbein mit der Form begnügte, verlangte das deutsche, namentlich aber das schweizerische Empfinden momentanen Ausdruck, Erzählung vor allem.

Es gab zu Holbeins Zeit in der Schweiz wohl vielseitig tätige, aber nur kleine Meister, Talente, die ganz auf dem Boden schlichter, primitiver Volkskunst standen und beschränkten Bedürfnissen zu dienen hatten. Sie griffen aber trotzdem nach dem Neuen; denn die bestehende, lineare Ausdrucksweise hatte sich überlebt und damit auch die gotische Auffassung des Bildnisses. Diesen Künstlern mußten die breit und sicher hingesetzten Figuren eines Holbein imponieren; da sie nur eng zusammengepreßte und befangen dastehende Menschen im Bildnis zu sehen gewohnt waren. Die Kultur in diesen Bildnissen und das Feingefühl, mit welchem der Künstler sie schuf, übersahen sie, und machten sich deshalb ohne Scheu an das rein äußerliche Nachahmen der Holbeinschen Porträts. Die Komposition, die stärker ins Horizontale ausgedehnte Figur, die Einfachheit der Silhouette, die konsequentere Durchführung der Beleuchtung, die Ruhe im Ausdruck und die Anspruchslosigkeit der Haltung, das alles sahen sie, und suchten sie zu kopieren. Ueberall wurde mit mehr oder weniger Talent und Erfolg die neue Kunstweise nachgemacht. In der Auffassung wirkte Holbein fördernd auf verschiedene zeitgenössische Meister, doch

blieben, einer ausgenommen, sämtliche hinter ihm zurück. Technisch scheiterten sie fast alle an der Linie; einzig in der Malweise, der Beleuchtung und Farbenkomposition haben sie von ihm gelernt und gewonnen. Eigenart äußert sich bei ihnen sozusagen nicht.

Zweifellos von Holbein ausgehend, bringt Tobias Stimmer etwas Neues in die Schweizer Kunst hinein. Er lehnt sich stärker an die Wirklichkeit und an die Natur als sein großer Vorgänger und gibt schlicht und ehrlich ein Abbild des Geschauten. Wenn er auch das Aeußere, die Anordnung, das Porträtschema Holbeins übernimmt, so verleiht er doch seinen Modellen viel frischeres Leben und steigert deren Ausdruck. Er vermag dies mit der Zurückhaltung Holbeins zu vereinen und wirkt nie aufdringlich oder beunruhigend auf den Beschauer. Seine Linienführung ist immer charakteristisch, wenn auch nicht so ausgesprochen auf schöne Wirkungen bedacht, wie jene Holbeins; seine Malweise ist breit und ziemlich locker, seine Palette reich an feinen Nuancen, die dem Karnat ein sehr natürliches Aussehen verleihen. Er liebt eine kräftige ins Rotbraune spielende Gesichtsfarbe, eine Tatsache, die mit seinem größeren Zug zur Derbheit übereinstimmt. Auch an den Gewändern bringt er gerne braunrote, tiefe, ans Schwärzliche streifende Nuancen oder reines Schwarz an. Dementsprechend wirken die Bildnisse in ihrer Harmonie sehr zurückhaltend, zum Teil viel diskreter als diejenigen Holbeins; dafür sind sie aber in der Schilderung von Pracht und Glanz um so ärmer. Endlich hat Stimmer seine Aufgabe, mit Hilfe des Lichtes die Rundung des Körpers klar und sicher darzustellen, glänzend gelöst, wenn er auch, gerade wie sein großer Vorgänger, von der Angabe der Reflexe, von der Auflösung der Lokalfarben in eigentliche Tonwerte absieht.

Neben dieser einen starken Künstlerindividualität, die sich mit Holbein bewußt auseinandergesetzt hat, um schließlich über ihn hinaus zu gehen, existiert noch eine ganze Gruppe von Holbeinschülern, die des Meisters Kunst bis zum Ende des Jahrhunderts studiert und unter deren Einfluß einige tüchtige Leistungen erzielt hat, obwohl bei ihr auf dem Gebiete des Porträts von Selbständigkeit keine Rede sein kann. Es sind durchschnitt-

lich Kopistennaturen, die sich bald unmittelbar an Holbein, bald an dessen Schüler Stimmer anlehnen; sie treten zwar schon etwas freier und zielbewußter als die zeitgenössischen Schüler Holbeins auf und lassen zudem in ihrer Kunst den alten, volkstümlichen Zug stärker mitsprechen. Technisch reichen sie in Linienführung und Modellierung nicht an Holbein oder Stimmer heran, einzig im Farbenauftrag gehen sie über Holbein hinaus, doch liegt dieser Fortschritt eher im Zug der Zeit als im Willen der Künstler. Sie sind im Ganzen genommen ziemlich langweilig, da ihnen der Reiz abgeht, den das Werden eines neuen Stils auch den Arbeiten bescheidener Meister verleiht. Sie sind bereits im Besitz des Holbeinschen Erbes, das sie wohl zu verbrauchen, mit ihm aber keine neuen Werte zu schaffen wissen. Hans Bock, der letzte dieser späten Holbeinschüler hat dann das Vermächtnis des großen Meisters dem 17. Jahrhundert übermittelt.

ANMERKUNGEN.

[1] Lehmann, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Leipzig 1900.

[2] Germanisches Museum Nürnberg, Nr. 100.

[3] Germanisches Museum Nürnberg, Nr. 101. Ueber beide Werke vergleiche Thode, Malerschule von Nürnberg. Frankfurt 1891.

[4] Germanisches Museum Nürnberg, Nr. 119 A.

[5] Kaiser Friedrich-Museum Berlin, Nr. 557 E. Die Würdigung des Bildnisses bei Wölfflin, Kunst Albrecht Dürers, München 1907.

[6] G. de Térey, Die Gemälde des Hans Baldung Grien. Straßburg, Heitz; ebenda Publikation seiner Gemälde und Handzeichnungen. Rezensionen der Handzeichnungen von H. A. Schmid im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXV. Verfasser weist eine Anzahl der als Baldung veröffentlichten Zeichnungen verschiedenen Schweizern zu, woraus ihm Schulverwandtschaft mit Baldung hervorgeht.

[7] Pinakothek München, Nr. 286.

[8] Schweizerisches Künstlerlexikon, Konrad Escher: Niklaus Manuel II, p. 309 ff.

[9] Kunstmuseum Bern, Nr. 134. Soll nur eine Kopie sein. Mitteilung von Herrn Professor Ganz.

[10] Kunstmuseum Bern, im Katalog nicht aufgeführt, erwähnt bei Escher, Schweizerisches Künstlerlexikon.

[11] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, U. X. 10. Kreidezeichnung mit Wasserfarben und Farbstift koloriert.

[12] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 21. Mit diesem Bilde hat das sogenannte Selbstporträt des Hans Herbster, das 1510 angesetzt wird, überraschend viel Aehnlichkeit. Das Werk befindet sich im Besitz der Familie Stückelberg in Basel. Abbildung bei Haendcke, Schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert. Erwähnt bei Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein.

[13] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 22.

[14] Curt Glaser, Hans Holbein der Aeltere. Leipzig 1908.

[15] Eduard His, Hans Holbein des Aelteren Feder- und Silberstiftzeichnungen, Nürnberg, Soldan, und Alfred Woltmann, Handzeichnungen Hans Holbeins des Aelteren im Kupferstichkabinett Berlin, Nürnberg, Soldan.

[16] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, His Nr. 21. Dieser Kopf ist ein sicherer Beweis dafür, wie sehr Holbein in seinen Porträts nach Ausdruck strebt, zugleich wird daraus auch klar, daß die anatomische Durchbildung noch mangelhaft ist. Besonders auffällig ist hier, wie auch anderwärts, die geringe Betonung der Backenknochen.

[17] Bibliothek, Bamberg. His Nr. 17. Noch momentaner im Ausdruck wird das Porträt desselben Mannes, wo dieser den Kopf nach vorne dreht in plötzlicher Bewegung, derartige Motive sind beim alten Holbein ganz vereinzelt.

[18] His, Nr. 23. Dieser Kopf ist etwas klarer in den Formen und der Umriß sucht in seiner Beweglichkeit das Charakteristische der Schädelbildung zu betonen; auch der Gesamteindruck ist einheitlicher. An dieser Stelle sei auch auf zwei Köpfe von Mönchen aufmerksam gemacht, in denen Holbein nur wenig Detail gibt und die eigentliche Form durch eine feste, ungebrochene Kontur fixiert; vgl. His, Nr. 22.

[19] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, His 28.

[20] Kupferstichkabinett Kopenhagen, His 36.

[21] Kupferstichkabinett Kopenhagen, His 37.

[22] Bibliothek Bamberg, His 39.

[23] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, His 44.

[24] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, His 53.

[25] Am besten veranschaulicht der «Kunz von der Rosen» Holbeins Wiedergabe scharf einfallenden Lichts. Woltmann 16.

[26] H. A. Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair. München 1888, Dissertation. Diese Arbeit reicht bis zum Jahre 1512 und zeigt, wie weit der Künstler zur Zeit von Holbeins des Jüngeren Lehrjahren gewesen ist.

[27] Publiziert bei Philippi, Kunst des Nordens, p. 151. Leipzig, Seemann.

[28] Kupferstichkabinett Basel, K 16.

[29] Eduard His, Ambrosius Holbein, Schweizerisches Künstlerlexikon II, p. 72 ff. In diesem Aufsatz werden die jüngsten Resultate der Forschung sowie die Literatur zusammengestellt.

[30] 59. Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Beilage: Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts, p. 42.

[31] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 295.

[32] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 294. Beide Bilder messen 33 : 27 cm.

[33] Eremitage Petersburg, Nr. 466. Auf Holz, Größe 43 : 32 cm, vgl. Katalog. Das Bild ging früher als Hans Holbein der Jüngere. Hierüber His, Ambrosius Holbein als Maler, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 24, p. 243.

[33a] Oeffentliche Kunstsammlung Basel. Getuschte Zeichnung, der Kopf leicht aquarelliert. Katalog von 1897, Handzeichnungen Nr. 81. Größe 21,1 : 16,4 cm. vgl. His, Ambrosius Holbein als Maler, p. 243.

[34] Hans Holbein d. J. Brustbild eines jungen Mannes in roter Kleidung, auf dem hellblonden Haar ein rotes Barett; der Hintergrund blau. Mit dem Zeichen des Malers und der Jahreszahl 1515. Museum Darmstadt. Nr. 226. (Katalog der Gemäldegalerie, Ausgabe 1885.) Das Bild wird heute noch in Darmstadt Hans Holbein d. J. zugeteilt. Wilhelm Schmidt hat im Repertorium für Kunstwissenschaft I, p. 251, das Bild in seinem Aufsatz: Kritische Bemerkungen über die Gemäldegalerie zu Darmstadt» dem alten Holbein auf Grund des Monogramms zugewiesen. H. A. Schmid nimmt in seiner Habilitationsschrift, Hans Holbeins d. J. Jugendentwicklung, Basel 1892, das Bild für den jüngeren Holbein in Anspruch, ebenso hält er in seinem Aufsatz: Ein männliches Bildnis Hans Holbeins d. J., Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XVIII, an dieser Zuweisung fest.

[35] His, Ambrosius Holbein als Maler, p. 242. Es muß hier noch auf die Aufsätze von A. v. Zahn in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Bd. 5 u. 6, hingewiesen werden, die unter dem Titel: Die Ergebnisse der Holbeinausstellung zu Dresden erschienen sind.

[36] Merkwürdig ist noch, daß die Maße der beiden Kinderbilder in Basel mit dem Darmstädter Porträt beinahe übereinstimmen. Größe 33:28 cm.

[37] Friedländer, Bericht über die Ausstellung altdeutscher Kunst im Burlington fine arts club zu London, Sommer 1906, Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, p. 503. Ausführlicher bespricht Campell Dodgson im Burlington Magazine XIV, p. 37 ff., das Bild Dieses befindet sich in der Sammlung Cook in Richmond. Abbildung in der genannten Zeitschrift, ebenda die beiden in Frage kommenden Zeichnungen.

[38] Oeffentliche Kunstsammlung Basel. Nr. 296. Größe 29:21 cm. Das Bild wird erst 1775 im Verzeichnis der Gemälde auf der öffentlichen Bibliothek genannt auf p. 4 unter A. «Das Bildnus Georg Schweigger mit Oelfarben auf Pergament gemalt und auf Holz gezogen von H. Holbein». His nennt a. a. O. das Porträt als Ambrosius.

[39] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 293. Bildnis des Hans Herbster. Brustbild in Renaissanceumrahmung, oben zwei Täfelchen, auf dem linken die Zahl 1516, auf dem rechten Reste eines Monogramms. Unten an der Brüstung die spätere Bezeichnung Joannes Herbster pictor Oporini Pater. Pergament auf Holz gezogen. Größe 40 : 27 cm.

[40] Woltmann, Holbein und seine Zeit II, p. 137 führt den Hans Herbster unter Nr. 203 als echten Holbein an und beschreibt ihn I, p. 132. Derselben Meinung war auch A. H. Schmid in seiner Habilitationsschrift, p. 31 f, als das Bild sich noch in England befand.

[41] His, a. a. O., p. 245.

[42] Ueber Ankauf und Herkunft des Bildnisses gibt der Bericht der Eidgenössischen Kommission der Gottfried Kellerstiftung 1899, p. 9, nähere Auskunft.

[43] Im Besitze des Basler Kunstvereins, publiziert in den Handzeichnungen Schweizerischer Meister II, 2. H. A. Schmid schreibt das Blatt Hans Holbein d. J. zu. Erwähnt bei His, a. a. O.

[44] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, publiziert in den Handzeichnungen Schweizerischer Meister III, 6.

[45] Oeffentliche Kunstsammlung Basel.

[46] Stadtbibliothek Zürich. Dieses Bildnis, welches Probst Felix Frey von Zürich darstellen soll, wird von Ganz in seiner Habilitationsschrift «Hans Leu d. J.» (Manuskript) dem jüngeren Leu zugewiesen. Es ging auch schon als Hans Holbein der Jüngere.

[47] Schloß Buonas bei Luzern. Vgl. Daniel Burckhardt im Schweiz. Künstlerlexikon II, p. 74.

[48] Ueber Holbein hat zuerst Woltmann, Hans Holbein und seine Zeit, 2. Auflage 1874—76, ausführlich geschrieben. Viel kritische Arbeit enthält der Aufsatz A. v. Zahns Die Ergebnisse der Holbeinausstellung in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Bd. V u. VI. His hat im Schweizerischen Künstlerlexikon II, p. 74 ff., die wichtigste Literatur zusammengestellt. Gute Abbildungen enthält das Werk von Davies, Hans Holbein the Younger, London. H. A. Schmid hat die Holbeinsche Auffassung in einem Aufsatze «Ein männliches Porträt Hans Holbeins d. J.» analysiert, Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XVIII, p. 222 ff.

[49] Das Doppelbildnis des Bürgermeisters Meyer mißt je 38 : 30 cm, der Amerbach 28 : 28 cm, der Erasmus 36 : 30 cm, später übertrifft die Höhe die Breite gewöhnlich 8—10 cm. Dürer hat in den drei späten Porträts, dem Imhof 50 : 36 cm, dem Muffel und Holzschuher 48 : 36 cm, stark überhöhtes Format angewandt.

[50] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 312.

[51] Metropolitanmuseum Newyork, vgl. Burlington Magazine X, p. 53—58, und Ganz, Hans Holbeins des Jüngeren Italienfahrt, Süddeutsche Monatshefte VI, p. 599. Verfasser weist nach, daß Benedikt von Hertenstein aus Luzern dargestellt und das Bild daselbst entstanden sei.

[52] Kunstsammlung Basel 314.

[53] Kunstsammlung Basel, Nr. 320.

[54] Kunstsammlung Basel, Nr. 319. Der Pariser Erasmus, Louvre Nr. 2715, zeigt dieselbe Auffassung, im Hintergrunde befindet sich aber ein orientalischer Teppich.

[55] Kunstsammlung Basel, Nr. 322.

[56] Galerie des Schlosses Windsor.

[57] Gemäldegalerie Dresden, Nr. 1889.

[58] Federzeichnung in der Kunstsammlung Basel.

[59] Ganz, Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts, Basel, Verlag von Helbing u. Lichtenhahn 1907, publiziert Bd. I, 55. Ferner Karl Simon, Holbeins Morusbild im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXX, p. 322 ff.

[60] Von den Frauenbildnissen unter der Zeichnungen Holbeins in Windsor fallen besonders diejenigen, welche zu den Studien des Morusschen

Familienbildes gehören durch ihre frische und momentane Auffassung angenehm auf. Sehr intim wirkt namentlich das Porträt der Cicely Heron, publiziert bei R. R. Holmes, Bildnisse im Schlosse zu Windsor, 1895 u. 1905, Nr. 37.

61 Kunstsammlung Basel, Nr. 325.

62 Louvre Paris, Nr. 2713.

63 Louvre Paris, Nr. 2714.

64 Den Schluß von Holbeins Tätigkeit als Bildnismaler in den zwanziger Jahren bildet der Erasmus in der Galerie von Parma, wo der Gelehrte als Halbfigur in diagonaler Drehung dargestellt ist. Das Bildnis ist 1530 gemalt, im gleichen Jahre ist wohl auch das kleine Rundbild des Erasmus, Kunstsammlung Basel Nr. 324, entstanden.

65 Es sind Jean de Dintville und George de Salve dargestellt.

66 Kaiser Friedrich-Museum Berlin, Nr. 586.

67 Mauritshuis Haag, Nr. 276.

68 Galerie des Schlosses Windsor.

69 Gemäldegalerie Wien, Nr. 1481.

70 Louvre Paris.

71 Nationalgalerie London.

72 Von Heinrich VIII. sind mehrere Bildnisse erhalten, die alle auf ein in Rom befindliches Original zurückgehen sollen.

73 Gemäldegalerie Dresden, Nr. 1890. Das Bild stellt keinen Goldschmied, sondern einen französischen Gesandten dar, dessen Bildnis auf einer Münze noch erhalten ist.

74 Galerie des Schlosses Windsor.

75 Gemäldegalerie Wien.

76 Städelsches Kunstinstitut Frankfurt, Nr. 71.

77 Die linke Seite des Originalkartons ist noch erhalten und befindet sich in Hardwickhall, eine Kopie des Ganzen in Hamptoncourt, erwähnt bei Davies, p. 225.

78 Handzeichnung. London, Britisches Museum.

79 Handzeichnung. London, Britisches Museum.

80 Ein Versuch, Holbeins Bildnismalerei zu charakterisieren, kann ohne Kenntnis der Originale in England, Paris und Wien nur mangelhaft ausfallen und muß sich darauf beschränken, neben den wenigen, persönlich gesehenen Bildnissen an Hand von Reproduktionen eine Vorstellung von der Auffassung des Meisters zu geben und sich damit begnügen, nur auf die am meisten in die Augen springenden Stileigentümlichkeiten hin. zuweisen.

81 Ueber die Linienführung des Meisters spricht Ganz eingehend in einem Aufsatz in der «Schweiz» 1906, p. 129 ff.

82 Süddeutsche Monatshefte 1906, p. 600.

83 Ganz, a a. O., p. 129 ff.

84 Kaiser Friedrich-Museum Berlin.

85 vergl. Wölfflin, Renaissance und Barock p. 15 ff.

86 Ganz a. a. O., p. 129 ff.

[87] Madonna mit den Heiligen Urs und Victor. Museum Solothurn Nr. 160. Ueber das Bild schrieb Zetter-Collin in der Festschrift zur Eröffnung des Museums zu Solothurn 1892. p. 101 ff.

[88] Madonna des Bürgermeisters Meyer. Großherzogliches Schloß Darmstadt. Die Literatur hierüber ist im Schweizerischen Künstlerlexikon II. p. 82 zusammengestellt.

[89] Kaiser Friedrich-Museum Berlin, Nr. 586 C.

[90] Kaiser Friedrich-Museum Berlin, Nr. 586 D. Hierüber Schmid: Ein männliches Bild Hans Holbeins d. J. Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen Bd. XVIII, p. 220 ff.

[91] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 556. Bildnis eines jungen Mannes in schwarzgelbem Wams, roten Hosen und mit schwarzem Dolch. Holz. Größe 55×41 cm.

[92] Städelsches Kunstinstitut Frankfurt, Nr. 72. Holz. Größe 65×49 cm. Dieses Bildnis war seit dem Jahre 1846 im Besitz des Kupferstechers Schaeffer, der es seinerseits von dem Wirt zu den drei Königen in Basel um 300 fl. erhalten hat. Auf das Gegenstück dieses Bildes hat Friedländer zuerst aufmerksam gemacht, vergl. Cicerone, Heft 5. p. 170, Jahrgang 1909. Dieses Bild befindet sich in der Ehrichsgallerie in New-York, die mir eine Reproduktion des Werkes überließ und die Erlaubnis, sie in meinem Buch zu publizieren, erteilt hat. Das Bild ist auf Holz gemalt und mißt 65×48 cm. Es stellt eine Frau in halber Figur de face dar, vor ihr steht ein kleines Mädchen, von dem nur Kopf und Schultern sichtbar sind; die Frau hält das Kind mit beiden Händen fest. Auffassung, Linienführung und, soweit die Reproduktion ein Urteil erlaubt, auch die Malweise sind mit dem Frankfurter Bildnis eng verwandt. Taf. VIII.

[93] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 537.

[94] Das Monogramm HF ist bis jetzt noch nicht mit Sicherheit aufgelöst worden. Ganz deutete es zuletzt im Text zu den Handzeichnungen Schweizerischer Meister I, 37 u. I, 34 als Hans Funk der Jüngere, dem er außer zwei Bildnissen in Basel und Wien, auch zwei Portätskizzen, die in den Handzeichnungen publiziert, zuweist.

[95] Dem Meister CH schreibt Ganz in der Statistik Schweizerischer Handzeichnungen und Glasgemälde, Jahrgang 1902/03, einige daselbst reproduzierte Handzeichnungen zu. Eines der Blätter, ein Knabenbildnis, trägt das Monogramm CH und die Jahreszahl 1529. Publiziert in den Handzeichnungen Schweiz. Meister II. 23. Original im Kupferstichkabinett Karlsruhe.

[96] Hierher gehört das Profilbild der Christina Brand, in Basler Privatbesitz, sowie zwei Bildnisse im Berner historischen Museum, welche Mitglieder der Familie May darstellen. Eines stellt J. J. May dar und wird auf pag. 47 besprochen werden. (Taf. XV.)

[97] Ueber Hans Asper schrieb zuletzt Ganz im Schweizerischen Künstlerlexikon I. p. 56 ff., wo auch die Literatur zusammengestellt ist.

[98] Museum Solothurn, Nr. 9, ein ähnliches Bildnis Peter Füßlis in der Stadtbibliothek Zürich.

[99] Doppelbildnis des Leonhard Holzhalb und seiner Gattin Kleopha Krieg, Künstlergut Zürichs, Nr. 11 u. 12. Vergl. Ganz «Schweizerische Frauenbildnisse» im Schweizerischen Kunstkalender 1907, wo das Porträt der Frau publiziert ist.

[100] Stadtbibliothek Zürich.

[101] Stadtbibliothek Zürich, früher Schloß Elgg.

[102] Gruppenbildnis der Regula Gwalter und ihrer Tochter. Stadtbibliothek Zürich.

[103] Landesmuseum Zürich.

[104] Stadtbibliothek Zürich.

[105] Stadtbibliothek Zürich.

[106] Landesmuseum Zürich.

[107] Landesmuseum Zürich.

[108] Stadtbibliothek Zürich.

[109] Außer in verschiedenen Handbüchern der Geschichte der Malerei, bei Woltmann-Woermann, Janitschek und Reber zum Beispiel, findet sich Ausführlicheres über Stimmer bei Haendcke, Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert, Aarau 1892, und bei Ganz, Schaffhauser Malkunst im 16. Jahrhundert. Ein zusammenfassendes Werk schrieb Stolberg, Tobias Stimmer, Straßburg, Heitz 1900, doch erfährt man nicht viel Wesentliches über die Porträtkunst des Meisters.

[110] Privatbesitz des Herrn Professors Bendel, Schaffhausen.

[111] Historisches Museum Bern.

[112] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 577 u. 578.

[113] Stadtbibliothek Schaffhausen.

[114] Privatbesitz von Frau Peyer-Neher, Schaffhausen, unbezeichnet.

[115] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 579, unbezeichnet.

[116] Privatbesitz des Herrn Burckhardt-Burckhardt, Basel, unbezeichnet.

[117] Gesellschaftshaus zum Schneggen, Zürich.

[118] Dieses, sowie das Porträt Alexander Peyers, befinden sich im Privatbesitz von Frau Peyer-Neher, Schaffhausen. Ueber die Datierung vergl. Stolberg: Tobias Stimmer, p. 104 ff.

[119] Abbildung bei Haendcke. Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert, p. 336 und bei Hirth, Kulturgeschichtlisches Bilderbuch III. 1317; hier finden sich noch Reproduktionen anderer Porträtholzschnitte Stimmers.

[120] Im Kupferstichkabinet Karlsruhe befinden sich drei Skizzen Stimmers, von denen zwei Kopien älterer Bildnisse sind, während die dritte nach dem Leben entworfen zu sein scheint. Sie stellt Christoph II. Markgraf von Baden dar und ist in Auffassung und Technik ein echter Stimmer. Eine genaue Beschreibung der drei Blätter sowie Abbildungen bei Ganz, Statistik Schweizerischer Handzeichnungen und Glasgemälde Jahrgang 1902/03.

[121] Berger: Maltechnik der Renaissance p XX.

[122] Abgebildet bei Ganz, Statistik Schweiz. Handzeichnungen, Jahrgang 1902/03. Donaueschingen, Kupferstichkabinet.

[123] Ueber Kluber und die übrigen hier genannten Künstler geben Haendcke in seiner schweizerischen Malerei, sowie die einschlägigen Artikel im schweizerischen Künstlerlexikon Biographisches; in letzteren findet sich auch die Literatur zusammengestellt.

[124] Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 389 und 390. Aquarell auf Papier.

[125] Genfer Privatbesitz. Abbildung bei Lehmann: Die gute alte Zeit, Kapitel XII. Besprochen von Daniel Burckhardt. Eine seltene Gattung der altbaslerischen Bildnismalerei, p. 3 u. ff. Jahresbericht des Basler Kunstvereins 1904. Hier auch eine Abbildung von Holbeins Scheibenriß eines Zunftessens.

[126] Kupferstichkabinett Basel.

[127] Historisches Museum Basel. Daselbst sind einige Ueberreste des Totentanzes mit der Uebermalung Klubers erhalten.

[128] Basler Matrikelbuch, II. Band Medaillonbildchen in Renaissanceumrahmung. Universitätsbibliothek Basel.

[129] Historisches Museum Basel.

[130] Kupferstichkabinett Basel, Nr. 21. Kreidezeichnungen mit Rötel, weiß gehöht.

[131] Kupferstichkabinett Basel. Kreidezeichnung. Das Karnat auffallend rot.

[132] Oeffentliche Kunstsammlung Basel. Nr. 41.

[133] Rundbildchen. Holz. A. a. O., Nr. 388.

[134] A. a. O., Nr. 9.

[135] A. a. O., Nr. 80 und 81.

[136] A. a. O., Nr. 82.

[137] A. a. O., Nr. 83.

[138] A. a. O., Nr. 84.

[139] A. a. O., Nr. 88.

[140] A. a. O., Nr. 89.

[141] A. a. O., Nr. 90.

[142] Es müssen der Vollständigkeit halber hier noch einige Bildnisse welche in die Holbeingruppe gehören, aber von unbekannter Hand gemalt sind, angeführt werden.

1) Schweizerische Schule von 1560. Bildnis eines bärtigen Mannes in schwarzer Kleidung. Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Nr. 558.

2) Porträt Simon Sulzers, Rektors der Universität anno 1558, im Basler Matrikelbuch, Bd. II. In einer Renaissancehalle, die mit einer Nische abgeschlossen ist, steht in Vorderansicht der Gelehrte in schwarzem Mantel, ein roteingebundenes Buch mit Goldschnitt unter dem Arm, mit der Rechten hält er den Zipfel einer Draperie fest, die hinter dem Wappen des Dargestellten angebracht ist. Aehnliche Figuren kommen auf Glasscheiben

Ludwig Ringlers vor, auch hat dieser Künstler ein Glasgemälde mit ähnlicher Anordnung des Wappens im Jahre 1560 ausgeführt, das sich im Museum zu Basel befindet.

3) Kaspar Hagenbuch der Jüngere, Bildnis des J. F. Fortmüller. Anno 1566. Das Bild ist reproduziert bei Haendcke, Schweizerische Malerei, p. 320, doch täuscht die Abbildung, das Porträt ist viel geringwertiger in der Ausführung. Stadtbibliothek, St. Gallen

VITA.

Ich, Elsa Frölicher wurde in Solothurn am 15. März 1884 geboren als Tochter des Karl Frölicher und der Mathilde geb. Emmerich. Im Jahre 1890 siedelten meine Eltern nach Basel über, wo ich 1894 in die Töchterschule eintrat und von 1900 an deren Fortbildungsklassen besuchte. Im März 1903 bestand ich das Eidgenössische Maturitätsexamen. Seit Frühjahr 1903 war ich an der Universität Basel immatrikuliert und hörte dort die Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten Baumgartner, Binz, Boos, Daniel Burckhardt, Cornelius, Ganz, Joël, Körte, Luginbühl, John, Meier, Münzer, Reinle, H. A. Schmid, Schöne, † Socin, Stückelberg, Thommen. Die vorliegende Arbeit ist von Herrn Professor Dr. Ganz angeregt und geleitet worden. Für die mannigfache Anregung und Förderung, die ich von diesen meinen Lehrern erfahren habe, spreche ich ihnen an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aus.